
Teorías del símbolo
Tzvetan Todorov
Monte Avila Editores
RANK XEROX
Coca-Cola
SHELL
DINERS CLUB
VALID WORLD WIDE



COLECCION ESTUDIOS

Este libro está bajo la licencia de Creative Commons, reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 internacional

Monte Ávila Editores - 1993
ISBN 10: 980010500X
ISBN 13: 9789800105009

TZVETAN TODOROV

TEORIAS DEL SIMBOLO


MONTE AVILA EDITORES, C. A.

Pensándolo bien, creo que un historiador debe ser también y por fuerza un poeta, ya que sólo los poetas entienden de ese arte que consiste en vincular hábilmente los hechos.

NOVALIS

EXPLICACION DEL TITULO

El *símbolo* es el tema de este libro: como cosa, no como palabra. No se encontrará en estas páginas la historia del término "símbolo", sino de los estudios dedicados a quienes han reflexionado sobre ciertos hechos que hoy suelen llamarse "simbólicos". Como por otro lado casi siempre se trata de teorías acerca del símbolo *verbal*, éste se opondrá por lo general al signo. El estudio de las diferentes maneras de aprehender y definir los hechos "simbólicos" es el propósito de este libro. Por lo tanto, no es oportuno proponer aquí una definición preliminar: baste con señalar que la evocación simbólica se injerta en la significación directa y que ciertos usos del lenguaje, como el de la poesía, la cultivan más que otros. Esta noción no puede estudiarse aisladamente, y en las páginas que siguen, tan frecuentemente como de símbolo, se tratará de signo y de interpretación, de usar y de gozar, de tropos y de figuras, de imitación y de belleza, de arte y de mitología, de participación y de semejanza, de condensación y de desplazamiento, y de algunos otros términos.

Si damos a la palabra "signo" un sentido genérico que engloba el de símbolo (que, por consiguiente, lo especifica), podemos decir que los estudios sobre el símbolo dependen de la teoría general de los signos o semiótica, y mi propio estudio en la historia de la semiótica. Debo agregar que también en este caso se trata de la cosa y no de la palabra. El estudio del signo entronca en varias tradiciones distintas y hasta aisladas, tales como la filosofía del len-

guaje, la lógica, la lingüística, la semántica, la hermenéutica, la retórica, la estética, la poética. El aislamiento de las disciplinas y la variedad terminológica son la causa por la cual se ha ignorado la unidad de una tradición que es de las más ricas en la historia occidental. Procuro revelar la continuidad de esa tradición y sólo accidentalmente me ocupo de los autores que emplearon la palabra "semiótica".

Teoría debe tomarse en sentido lato; la palabra se opone aquí a "práctica", más que a "reflexión no teórica". Casi siempre las teorías tomadas en cuenta no se inscribían en el marco de una ciencia (por lo demás inexistente en la época) y su formulación nada tiene que ver con una "teoría" en sentido estricto.

La *s* del plural añadida a la palabra "teoría" es esencial. Significa ante todo que aparecerán varias descripciones concurrentes de los hechos simbólicos. Pero unida a la falta de artículo definido, indica sobre todo el carácter parcial de esta investigación: es evidente que no se trata de una historia completa de la semiótica (o siquiera de una de sus partes) y que no se examinan todas las teorías del símbolo, ni quizá las más importantes. Esta elección de la parcialidad se explica tanto por una inclinación personal como por una imposibilidad casi física: la tradición que estudio es tan profusa que con sólo extenderla a Occidente —en vez de limitarla a un solo país— no basta una sola vida humana para conocerla. En el mejor de los casos, he escrito algunos capítulos de la historia de la semiótica occidental.

¿No importa qué capítulos? Afirmarlo sería hipócrita o ingenuo. En realidad, este libro se organiza a partir de un período de *crisis* que es el final del siglo XVIII. En esa época se produce en el estudio del símbolo un cambio radical (aunque preparado durante largo tiempo) entre una concepción que había dominado Occidente desde hacía siglos y otra que creo triunfante hasta nuestros días. Por lo tanto es posible abarcar, en el lapso de unos cincuenta años, a la vez la concepción antigua (que llamo con frecuencia y por comodidad "clásica") y la nueva (a la que doy el nombre de "romántica"). Esta condensación de la

historia en un período relativamente breve me ha hecho elegir mi punto de partida.

La elección inicial explica la composición del libro. El primer capítulo se sitúa fuera de la problemática que acabo de señalar; se presenta más bien como una serie de páginas destinadas a un manual y que resumirían el conocimiento semiótico común, tal como ha sido puesto a la disposición de todos. Con esa intención, he partido de un momento que creo privilegiado (otra crisis): el nacimiento de la semiótica en la obra de San Agustín.

Los cuatro capítulos que siguen exploran diferentes aspectos de la doctrina "clásica" en dos ámbitos particulares: la retórica y la estética. He dejado de lado la historia de la hermenéutica, cuyo estudio produce resultados semejantes. El primero de esos cuatro capítulos contiene además una rápida apreciación de la problemática del libro entero.

El capítulo sexto, el más largo, vuelve a presentar una visión de conjunto sintética. Procura resumir y sistematizar la nueva doctrina, la que engendra la crisis; la describo en el que, según creo, es su momento de florecimiento: el romanticismo alemán. Las citas son muchas, tanto en este capítulo como en el primero; he creído útil ofrecer al lector los textos mismos que estudio, ya que nunca fueron reunidos ni, en la mayoría de los casos, traducidos. Sin componer una antología, he deseado que este libro pudiera utilizarse a la vez como fuente de documentos.

Los cuatro capítulos que siguen se ocupan esencialmente de los autores posteriores a la crisis romántica. Pero no son otras instancias de la misma actitud. Elegidos entre los más influyentes de nuestra época, los autores aquí estudiados presentan más bien variaciones nuevas con relación a la gran dicotomía entre clásicos y románticos, y ocupan posiciones que, más que aclararlo, complican el cuadro.

En cada período he resuelto estudiar el ámbito que me parecía más revelador: de allí, sin duda, la impresión de discontinuidad que podría producir la lectura de esos capítulos. El primero se ocupa de semiótica; los dos siguientes, de retórica. Siguen tres capítulos consagrados a la es-

tética; los cuatro últimos se refieren a disciplinas que hoy pertenecen a ciencias humanas: antropología, psicoanálisis, lingüística, poética. Pero revelar la unidad de una problemática disimulada por tradiciones y terminologías divergentes es precisamente una de las finalidades de este libro.

La pluralidad de las teorías examinadas da a este trabajo un carácter histórico. De buen grado lo habría calificado como un libro de "historia-ficción" si no sospechara que, en el fondo, este es el caso de *toda* historia y que en esto mi sentimiento coincide con la convicción íntima de cada historiador. El hecho histórico, que a primera vista es puro dato, se revela enteramente construido. Otras dos posiciones tomadas se sumaron, en el transcurso de mi trabajo, a esa primera comprobación, quizá inevitable. Por una parte, he querido volver a trazar la historia del advenimiento de las ideas y no la de su primera formulación: aprehenderlas en el momento de su *recepción* y no de su *producción*. Por otra parte, no creo que las ideas engendren por sí solas otras ideas; sin ir demasiado lejos en ámbitos que no conozco bien, he querido indicar que la mutación en las ideas podía relacionarse con la de las ideologías y las sociedades.

Debo agregar que no me considero un historiador imparcial. Me he visto enfrentado a las teorías antiguas sobre el símbolo durante mis investigaciones sobre el simbolismo lingüístico y he adquirido conocimiento de ellas de manera absolutamente interesada: les exigía una explicación de los hechos que percibía sin poder comprenderlos. En los autores del pasado he elegido, pues, lo que parecía mejor, lo que conservaba eficacia. Sin duda los he traicionado; me consuelo pensando que sólo es posible traicionar a los vivos.

No he escrito este libro al modo de los eruditos (de quienes sólo son eruditos) y por este motivo he procurado simplificar al máximo el aparato de notas y referencias que, sin embargo, es inevitable en este tipo de obras; y cuya forma reducida permite, sin embargo, localizar las fuentes citadas o remontarse a otros estudios acerca del mismo tema. Con la mayor frecuencia que me ha sido posible, he

citado las traducciones francesas existentes de los textos escritos en otras lenguas, modificándolas en algunos casos para lograr mayor literalidad y en otros para unificar la terminología.

[En la presente traducción al español, salvo indicación contraria, se vierten las citas traducidas al francés en el texto original, considerando que de este modo los fragmentos y su especificidad terminológica se ajustan mejor a los requerimientos del caso].

1. NACIMIENTO DE LA SEMIOTICA OCCIDENTAL

Las tradiciones particulares. Semántica. Lógica. Retórica. Hermenéutica. *La síntesis agustiniana.* Definición y descripción del signo. Clasificación de los signos. 1. Según el modo de transmisión. 2. Según el origen y el uso. 3. Según el *status* social. 4. Según la naturaleza de la relación simbólica. 5. Según la naturaleza de lo designado, signo o cosa: *a*) las letras; *b*) el uso metalingüístico. *Algunas conclusiones.*

El ambicioso título que precede me obliga a una restricción. He partido de una noción sumaria de lo que es la semiótica. Dos de sus componentes importan aquí: el hecho de que a propósito de ella se trata de un discurso cuyo objetivo es el conocimiento (no la belleza poética o la pura especulación) y el hecho de que su objeto está constituido por signos de especies diferentes (y no sólo por palabras, por ejemplo). Creo que es San Agustín quien por primera vez llena por completo esas condiciones. Pero San Agustín no inventó la semiótica; al contrario, podría decirse que no inventó casi nada y que no hizo otra cosa que combinar ideas y nociones llegadas de horizontes diferentes. Por consiguiente, era imprescindible remontarse a esas "fuentes", que se encuentran en la teoría gramatical y retórica o en la lógica, etc. Sin embargo, no era forzoso trazar la historia completa de cada una de esas disciplinas hasta la época de San Agustín, aunque en otras épocas de la semiótica tales disciplinas le han inspirado nuevos desarrollos. La tradición anterior a San Agustín no se encara aquí, por lo tanto, sino en la medida en que parece resurgir en él; de allí la impresión (ilusoria) que quizá surja de estas páginas y según la cual toda la Antigüedad lleva a San Agustín. Evidentemente, eso no es cierto. Para dar sólo un ejemplo: si aquí no se trata de la filosofía epicúrea del lenguaje es

porque su relación con la semiótica de San Aguistín es poco significativa.

Estas consideraciones explican el plan adoptado para la exposición: una de sus partes está consagrada a los predecesores de San Agustín, reagrupados bajo rúbricas que corresponden más a la coherencia de un discurso que a tradiciones realmente aisladas; otra, al estudio de la semiótica agustiniana propiamente dicha.

LAS TRADICIONES PARTICULARES

SEMANTICA

Perdóneseme si empiezo mi revisión por Aristóteles quien, por otro lado, reaparecerá por varios conceptos. Por el momento, me atendré a su teoría del lenguaje tal como la formula, particularmente, en los primeros capítulos del tratado *De la interpretación*. El pasaje clave es el siguiente:

> Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados de alma y las palabras escritas, los símbolos de las palabras emitidas por la voz. Y así como la escritura no es la misma en todos los hombres, las palabras tampoco son las mismas, aunque los estados de alma cuyos signos inmediatos son esas expresiones sean idénticos en todos, así como son idénticas las cosas cuyas imágenes son esos estados (16 a).

En este breve párrafo pueden precisarse varias afirmaciones, si se le relaciona con otras exposiciones paralelas:

1. Aristóteles habla de *símbolos*, de los cuales las palabras son un caso particular. El término debe retenerse; "signo" se emplea en la segunda frase como sinónimo: pero es importante el hecho de que no figura en la definición inicial. Como hemos de verlo en seguida, "signo" tiene otro sentido técnico para Aristóteles.

2. La especie de símbolos que de inmediato se toma de ejemplo está formada por las palabras, definidas como

una relación entre tres términos: los sonidos, los estados de alma y las cosas. El segundo término sirve de intermediario entre el primero y el tercero, que no se comunican directamente. Establece, pues, dos relaciones cuya naturaleza es diferente, como lo son los términos mismos. Las cosas son idénticas a sí mismas, siempre y en todas partes; los estados de alma también son idénticos, independientes de los individuos: así, están unidos por una relación motivada en la cual, como dice Aristótoles, el uno es la *imagen* del otro. Los sonidos, en cambio, no son los mismos en las diferentes naciones; su relación con los estados de alma es inmotivada: uno significa el otro, sin ser su imagen.

Esto nos lleva a la antigua controversia sobre el poder cognitivo de los nombres y, correlativamente, sobre el origen del lenguaje, natural o convencional, cuya formulación más célebre se encuentra en el *Cratilo* de Platón. Este debate pone en relieve problemas de conocimiento o de origen que aquí dejaremos de lado y se refiere sólo a las palabras, no a toda especie de signo. Sin embargo, es preciso tener presente su articulación, ya que puede decirse (y no se dejará de hacerlo) que los signos son naturales o convencionales. Este ya será el caso de Aristóteles, quien se adhiere en esta controversia a la hipótesis convencionalista. La afirmación se reitera una y otra vez en sus escritos: es, sobre todo, la que permite distinguir entre el lenguaje y los gritos de los animales, también vocales y también interpretables. "*Significación convencional* —escribe Aristóteles— en el sentido de que nada es por naturaleza un nombre sino sólo cuando se convierte en símbolo, pues aun cuando los sonidos inarticulados, como los de los animales, significan algo, ninguno de ellos constituye un nombre" (*Ibid.*). Los símbolos se subdividen, pues, en "nombres" (convencionales) y 'signos" (naturales). En este sentido, señalemos de paso que en la *Poética,* 1456 b, Aristóteles fundamenta de otro modo la distinción entre sonidos humanos y sonidos animales: estos últimos no pueden combinarse en unidades significantes mayores. Pero esta sugerencia parece no tener consecuencias en el pensamiento de los antiguos

(se encamina, en cambio, en la misma dirección que la teoría de la doble articulación).

Agreguemos que, partidario de la relación inmotivada entre sonido y sentido, Aristóteles es sensible a los problemas de la polisemia y la sinonimia, que la aclaran: habla de ellos en varias ocasiones, por ejemplo en las *Refutaciones sofísticas*, 165 a, o en la *Retórica*, III, 1405 b. Esas discusiones destacan la no coincidencia entre sentido y referente. "Es inexacto que, como lo aseguraba Bryson, no hay palabras obscenas, puesto que decir esto en lugar de aquello significa siempre la misma cosa; es un error, pues una palabra puede ser más precisa, más parecida, más apropiada para poner la cosa ante los ojos" (1405 b; véase otro ejemplo en la *Física*, 263 b). Más generalmente, pero también de manera más compleja, el término *logos* designa, en ciertos textos, lo que la palabra significa, por oposición a las cosas mismas; véase por ejemplo *Metafísica*, 1012 a: "La noción, significada por el nombre, es la definición misma de la cosa".

3. Las palabras no son el único caso que pueda tomarse inmediatamente como ejemplo privilegiado del símbolo (es precisamente en esto donde el texto de Aristóteles supera los límites de una semántica estrictamente lingüística). El segundo ejemplo citado son las letras. No insistiremos aquí en el papel secundario acordado a las letras con relación a los sonidos; es tema muy conocido a partir de los trabajos de J. Derrida. Observemos más bien que es difícil imaginar cómo la subdivisión tripartita del símbolo (sonidos-estados de alma-cosas) puede aplicarse a esos símbolos particulares que son las letras. Aquí sólo hablamos de dos elementos: las palabras escritas y las palabras dichas.

4. Una observación más sobre el concepto central de esta descripción: los estados de alma. Se advertirá en primer término que se trata de una entidad psíquica, algo que no está en la palabra, sino en el espíritu de los que emplean el lenguaje. En segundo término, por tratarse de un hecho psíquico, ese estado de alma no es en modo alguno individual: es idéntico en todos. Esa entidad se relaciona,

pues, con una "psicología" social y aun universal, más que individual.

Queda un problema que aquí nos limitaremos a formular, sin poder estudiarlo: es el de la relación entre los "estados de alma" y la *significancia*, tal como ésta aparece, por ejemplo, en el texto de la *Poética*, donde el nombre se define como un "compuesto de sonidos significantes" (1457 a). Parecería (me abstengo de toda afirmación categórica) que es posible hablar de dos estados del lenguaje: en potencia, tal como se lo enfoca en la *Poética*, donde está ausente toda perspectiva psicológica, y en acto, como en el texto de *De la interpretación*, donde el sentido se convierte en un sentido vivido. Sea como fuere, la existencia de la *significancia* limita la naturaleza psíquica del sentido en general.

Tales son los primeros resultados de que disponemos. Apenas podemos hablar de una concepción semiótica: el símbolo está claramente definido como más amplio que la palabra, pero no parece que Aristóteles haya considerado seriamente la cuestión de los símbolos no lingüísticos, ni que haya procurado describir la variedad de los símbolos lingüísticos.

Encontramos un segundo momento de reflexión acerca del signo en el pensamiento de los estoicos. Sabemos que el conocimiento de ese pensamiento es sumamente difícil, ya que sólo disponemos de fragmentos que, por añadidura, han sido tomados de autores por lo general hostiles a los estoicos. Debemos contentarnos, pues, con algunas indicaciones sucintas. El fragmento más importante se encuentra en Sexto Empírico, *Contra los matemáticos*, VIII, 11-12:

> Los estoicos dicen que tres cosas están ligadas: el significado, el significante y el objeto. De esas cosas, el significante es el sonido, por ejemplo "Dión"; el significado es la cosa misma que es revelada y que aprehendemos como algo que subsiste como dependiente de nuestro pensamiento, pero que los bárbaros

no comprenden, aunque sean capaces de oír la palabra pronunciada; mientras que el objeto es lo que existe en el exterior: por ejemplo, Dión en persona. Dos de esas cosas son corpóreas: el sonido y el objeto, mientras que una es incorpórea, es la entidad significada, lo decible *(lekton)*, lo que es verdadero o falso.

Volvamos a destacar algunos puntos importantes:

1. Se advertirá que aquí aparecen los términos de significante y significado (en un sentido que Saussure, debemos tenerlo en cuenta, no conservará), pero no el de signo. Esta ausencia, como hemos de verlo, no se debe al azar. El ejemplo dado es una palabra, con más exactitud un nombre propio, y nada indica que se considere la existencia de otras especies de símbolos.

2. Aquí, como en Aristóteles, se presentan simultáneamente tres categorías. Se advertirá que en ambos textos el objeto, aunque exterior al lenguaje, es necesario para la definición. No hay ninguna diferencia apreciable que, en esas dos exposiciones, separe los primeros y los terceros elementos: sonido y objeto.

3. Si alguna diferencia existe, radica en lo *lekton*, lo decible o significado. En la literatura moderna se ha discutido mucho acerca de la naturaleza de esa entidad; como tales discusiones no han arrojado ningún resultado, hemos conservado el término griego mismo. Ante todo, es preciso tener presente que su condición de "incorpóreo" es excepcional en la filosofía resueltamente materialista de los estoicos. Lo cual significa que es imposible concebirlo como una impresión en el espíritu, siquiera convencional: tales impresiones (o "estados de alma") son para los estoicos corpóreas; los "objetos", en cambio, no deben pertenecer por fuerza al mundo observable por los sentidos. Pueden ser tanto psíquicas como físicas. Lo *lekton* no se sitúa en el espíritu de los hablantes, sino en el lenguaje mismo. La referencia a los bárbaros es reveladora. Éstos oyen el sonido y ven al hombre, pero ignoran lo *lekton*, es decir, el hecho mismo de que ese sonido evoque ese objeto. Lo *lekton*

es la capacidad que el primer elemento posee para designar el tercero; en este sentido, es altamente significativo que se haya elegido como ejemplo un nombre propio, pues a diferencia de las demás palabras, el nombre propio no tiene sentido pero sí capacidad de designar, como las demás palabras. Lo *lekton* depende del pensamiento pero no se confunde con él; no es un concepto ni menos aún —como se creyó posible afirmarlo— una idea platónica: es más bien aquello sobre lo cual obra el pensamiento. Al mismo tiempo, la articulación interna de esos tres términos no es la misma que en el texto de Aristóteles: ya no hay dos relaciones radicalmente distintas (de significación y de imagen); lo *lekton* es lo que permite a los sonidos referirse a las cosas.

4. Las últimas palabras de Sexto, según las cuales lo *lekton* puede ser verdadero o falso, nos incitan a darle las dimensiones de una proposición. Sin embargo, el ejemplo ofrecido, que es una palabra aislada, se encamina en un sentido diferente. En este aspecto, otros fragmentos que provienen tanto de Sexto como de Diógenes Laercio nos permiten ver con más claridad.

Por una parte, lo *lekton* puede ser completo (proposición) o incompleto (palabra). Dice el texto de Diógenes: "Los estoicos distinguen entre los *lekta* completos y los incompletos. Los segundos son aquellos cuya expresión es incompleta; ejemplo 'escribe'. Nos preguntamos: ¿quién? Los completos son aquellos que tienen un sentido completo: 'Sócrates escribe'." (*Vida,* VII, 63). Esta distinción ya está presente en Aristóteles y conduce a la teoría gramatical de las partes del discurso; aquí no nos ocuparemos de ella.

Por otra parte, las proposiciones no son necesariamente verdaderas o falsas: este juicio sólo puede aplicarse a las afirmaciones, mientras que por otro lado existen el imperativo, el interrogativo, el juramento, la imprecación, la hipótesis, el vocativo, etc. (*ibid.,* 65); una vez más, se trata de un lugar común en la época.

Como en el caso de Aristóteles, no podemos hablar aquí de una teoría semiótica explícita; por el momento se trata del signo lingüístico y sólo de él.

LOGICA

En cierto modo es arbitrario plantear términos independientes, tales como "semántica", "lógica", cuando la distinción no aparece en los autores antiguos. Pero así se ve con mayor claridad la autonomía de textos que, desde un punto de vista posterior, tratan problemas emparentados entre sí. Aquí pasaremos revista a los mismos autores que en la sección anterior.

En Aristóteles, la teoría lógica del signo se presenta en los *Primeros Analíticos* y en la *Retórica.* Veamos, ante todo, la definición: "El ser cuya existencia o cuya producción acarrea la existencia o la producción de otra cosa, ya sea anterior o posterior, es por ello un signo de la producción o de la existencia de la otra cosa" (*An. pr.*, 70 a). Ejemplo que aclara la noción y que tiene posibilidad de largos desarrollos: el hecho de que una mujer tenga leche es signo de que ha dado a luz.

En primer término es preciso situar esta noción de signo en su contexto. Para Aristóteles, el signo es un silogismo trunco: carece de conclusión. Una de las premisas (la otra, asimismo, puede estar ausente; volveremos sobre este punto) sirve de signo; lo designado es la conclusión (ausente). Se impone aquí una primera corrección: para Aristóteles, el silogismo ilustrado mediante el ejemplo precedente no se distingue en nada del silogismo habitual (del tipo "Si todos los hombres son mortales. . ."). Hoy sabemos que en realidad no es así: el silogismo tradicional describe la relación de los predicados en el interior de la proposición (o de los predicados que aparecen en proposiciones vecinas), mientras que el ejemplo citado depende de la lógica proposicional y no predicativa. Las relaciones entre predicados ya no son en él pertinentes y sólo cuentan las relaciones interproposicionales. Es lo que la lógica antigua disimulaba

bajo la denominación, destinada a describir casos como éste, de "silogismo hipotético".

El hecho de pasar de una proposición ("esta mujer tiene leche") a otra ("esta mujer ha dado a luz"), y no de un predicado a otro (de los "mortales" a los "hombres") es esencial, porque al mismo tiempo se pasa de la sustancia al acontecimiento: lo cual facilita mucho el tomar en cuenta el simbolismo no lingüístico. Por otro lado, hemos visto que la definición de Aristóteles hablaba de cosas y no de proposiciones (el caso inverso está presente en otros textos). Por consiguiente, no es sorprendente comprobar que Aristóteles toma en cuenta ahora, explícitamente, los signos visuales (70 b). El ejemplo imaginado es: extremidades grandes pueden ser el signo del coraje en los leones. La perspectiva de Aristóteles aquí es más epistemológica que semiótica: se pregunta acerca de la posibilidad de adquirir un conocimiento a partir de tales signos; desde este punto de vista, distinguirá el signo necesario (*tekmêrion*) del signo que sólo es probable. También dejaremos de lado esta perspectiva en nuestro examen.

Otra clasificación considera el contenido de los predicados en cada proposición. "Entre los signos, uno presenta la relación entre lo individual y lo universal; otro, la relación entre lo universal y lo particular." (*Retórica,* I, 1357 b). El ejemplo de la mujer que ha dado a luz ilustra este último caso; un ejemplo del primer tipo es: "Un signo de que los doctos son justos es que Sócrates era docto y justo". Aquí se perciben una vez más los perjuicios de la confusión entre lógica de los predicados y lógica de las proposiciones: si Sócrates es, en efecto, lo individual con relación a lo universal (docto, justo), en cambio que esta mujer haya tenido leche y que haya dado a luz son dos hechos del mismo nivel lógico: son dos "particulares" con relación a la ley general "si una mujer tiene leche es porque ha dado a luz".

En el plano conversacional, los signos son proposiciones sobrentendidas; pero toda proposición sobrentendida, nos previene Aristóteles, no es evocada por "signo". Existen, en

efecto, proposiciones implícitas que provienen o bien de la memoria colectiva, o bien de la lógica del léxico ("por ejemplo, cuando se dice de alguien que es un hombre, también se dice que es un animal, que está animado, que es bípedo y que es susceptible de razón y de ciencia": *Tópicos,* 112 a); en otros términos, se trata de proposiciones sintéticas y de proposiciones analíticas. Para que haya signo, es necesario algo más que ese sentido implícito. Pero Aristóteles no precisa qué.

En ningún momento la teoría del signo lógico se articula con la del símbolo lingüístico (ni con la del tropo retórico, como lo veremos más adelante). Los términos técnicos mismos son diferentes: signo en una parte, símbolo en otra.

Otro tanto ocurre con los estoicos. He aquí una de las transcripciones de Sexto Empírico:

> Los estoicos, al presentar la noción de signo, dicen que es una proposición la que actúa como antecedente en la premisa mayor y la que descubre el consecuente. (. . .) Llaman antecedente a la primera proposición en una mayor silogística que empieza por lo verdadero para terminar por lo verdadero. El antecedente permite descubrir el consecuente, pues la proposición "una mujer tiene leche" parece indicadora de esta otra: "ha concebido" en esta mayor silogística: si una mujer tiene leche, ha concebido (*Instituciones pirronianas,* II, XI).

Reaparecen aquí muchos elementos del análisis aristotélico, inclusive el ejemplo clave. La teoría del signo está relacionada con la teoría de la demostración y una vez más lo que interesa a sus autores es la naturaleza del conocimiento extraído de ella. La única diferencia, aunque importante, es que los estoicos, que practican la lógica de las proposiciones y no la de las clases, están conscientes de las propiedades lógicas de este tipo de razonamiento. Las consecuencias de la atención preferencial acordada a la proposición son sorprendentes: a causa de ella (como ya lo hemos obser-

vado a propósito de Aristóteles) se empieza a conceder una atención constante a los que llamaríamos signos no lingüísticos. La lógica de las clases de Aristóteles "conviene a una filosofía de la sustancia y de la esencia" (Blanchet); la lógica proposicional aprehende, por su parte, los hechos en su devenir, como acontecimientos. Ahora bien, son precisamente los acontecimientos (y no las sustancias) los que habrán de tratarse como signos. El cambio en el objeto de conocimiento (clases — proposiciones) redunda, pues, en una mayor amplitud en el plano de la materia estudiada (al lingüista se suma el no lingüista).

La falta de articulación entre esta teoría y la precedente (la del lenguaje) es aún más llamativa aquí, a causa de la proximidad de los términos utilizados. Se ha advertido que, en su teoría semántica, los estoicos no hablaban de signo, sino tan sólo de significante y de significado; sin embargo, el parentesco es evidente y el escéptico Sexto no dejó de destacarlo. Es en esta crítica, que explicita la necesidad de vincular las diversas teorías sobre el signo, donde reside un nuevo y gran avance hacia la constitución de la semiótica. Sexto finge creer que se trata de un solo y mismo "signo" en ambos casos; ahora bien, comparando la pareja significante-significado con la pareja antecedente-consecuente, observa varias diferencias, lo cual le lleva a formular las siguientes objeciones:

1. El significante y el significado son simultáneos, mientras que el antecedente y el consecuente son sucesivos: ¿cómo es posible dar el mismo nombre a ambas relaciones?

> El antecedente no puede descubrir el consecuente, puesto que éste es con relación al signo la cosa significada y, por consiguiente, es aprehendido al mismo tiempo que él. (. . .) Si el signo no es aprehendido antes que la cosa significada, no puede descubrir lo que es aprehendido con él y no después de él . . . (*Instituciones,* II, XI, 117-118).

2. El significante es "corpóreo" mientras que el antecedente, en su carácter de proposición, es "incorpóreo".

Los significantes son distintos de los significados. Los sonidos significan, pero los *lekta* son significados, inclusive en las proposiciones. Y puesto que las proposiciones son significados y no significantes, el signo no puede ser una proposición (*Contra,* 264).

3. El paso del antecedente al consecuente es una operación lógica; ahora bien, cualquiera puede interpretar los hechos que observa, inclusive los animales.

Si el signo es un razonamiento, y el antecedente en una premisa mayor válida, los que no tienen la menor idea acerca del razonamiento y no han estudiado nunca los tecnicismos lógicos deberían ser totalmente incapaces de interpretar los signos. Pero no ocurre así; pues con frecuencia los pilotos iletrados y los granjeros que no tienen hábito de los teoremas lógicos interpretan muy bien los signos: los primeros, los signos del mar, que les permiten prever las ráfagas y las calmas, la tempestad y el buen tiempo; los segundos, los signos de la granja, que predicen las buenas y las malas cosechas, la sequía y la lluvia. Por otro lado, ¿por qué hablar de hombres, ya que ciertos estoicos han dotado inclusive a los animales irracionales de la comprensión de los signos? Pues, en efecto, el perro que sigue al animal por su rastro interpreta signos, pero no extrae esta presentación del juicio "si hay rastro, hay animal". Asimismo el caballo, azuzado por la espoleadura o por el látigo, se precipita hacia adelante y echa a correr, pero no forma un razonamiento lógico en la premisa, algo así como "si han hecho restallar el látigo debo correr". El signo no es, pues, un razonamiento en el cual el antecedente sería la premisa mayor verdadera. (*Ibid.,* 269-271).

Es preciso admitir que si bien las críticas de Sexto son con frecuencia meras objeciones de forma, no carecen de peso en este caso. La asimilación de las dos especies de signos plantea realmente problemas. Imaginemos que Sexto hubiera buscado la articulación de las dos teorías, y no sólo

la inconsistencia de la doctrina estoica. Sus objeciones se convierten así en críticas constructivas que podemos formular de esta otra manera:

1. La simultaneidad y la sucesión son las consecuencias de una diferencia más fundamental: es que en el caso del signo lingüístico (palabra o proposición) el significante evoca directamente su significado; en el caso del signo lógico, el antecedente como segmento lingüístico, posee un sentido propio que conservará: sólo secundariamente evoca también otra cosa, es decir, el consecuente. La diferencia es la que existe entre signos directos e indirectos o, en una terminología opuesta a la de Aristóteles, entre signos y símbolos.

2. Los signos directos están compuestos de elementos heterogéneos: sonidos, *lekton* incorpóreo, objeto; los símbolos indirectos lo son de entidades que participan de la misma naturaleza: un *lekton*, por ejemplo, evoca otro.

3. Esos símbolos indirectos pueden ser tanto lingüísticos como no lingüísticos. En el primer caso, adquieren la forma de dos proposiciones; en el segundo, de dos acontecimientos; bajo esta última forma son accesibles no sólo para los lógicos, sino también a las personas incultas y hasta para los animales. La sustancia del símbolo no prejuzga acerca de su estructura. Por otro lado, no se confundirá una capacidad (la inferencia) con la posibilidad de hablar sobre ella (el discurso del lógico).

Si reconsideramos la clasificación de los *lekta* en completos e incompletos, advertimos que es posible reconstituir un cuadro con un casillero vacío:

	PALABRA	PROPOSICION
directo	*lekton* incompleto	*lekton* completo
indirecto	?	signo

Esta ausencia es tanto más extraña (la falta quizá se deba sólo al estado fragmentario de los escritos estoicos que

han llegado hasta nosotros), si pensamos que los estoicos son los fundadores de una tradición hermenéutica que se basa en el sentido indirecto de las *palabras*, en la *alegoría*. Pero esto ya nos lleva al ámbito de otra disciplina.

Antes de dejar la teoría lógica de los estoicos debemos mencionar otro problema. Sexto nos informa que los estoicos dividen los signos en dos clases: conmemorativos y reveladores. Esta subdivisión resulta de una categorización previa de las cosas, según la cual las cosas son evidentes u oscuras y, en este último caso, son oscuras para siempre o bien lo son ocasionalmente, o bien lo son por naturaleza. Las dos primeras clases resultantes, las cosas evidentes o siempre oscuras, no hacen intervenir el signo; son las dos últimas las que lo hacen intervenir, convirtiéndose así en la base para dos especies de signos:

> Las que son oscuras por un momento y las que son inciertas por naturaleza pueden aprehenderse mediante signos aunque no mediante los mismos signos: las primeras, mediante signos conmemorativos (o de llamado); las segundas, mediante signos reveladores (o de indicación). Se llama signo conmemorativo el signo que, observado de manera manifiesta al mismo tiempo que la cosa significada, no bien aparece ante nuestros sentidos, por oscura que sea la cosa significada, nos impulsa a recordar lo que ha sido observado al mismo tiempo que él, aunque no aparezca de manera manifiesta ante nuestros sentidos, como ocurre con el humo y el fuego. El signo revelador, según dicen, es el que no ha sido observado de manera manifiesta al mismo tiempo que la cosa, pero que por su propia naturaleza y constitución indica aquello de lo cual es signo, así como los movimientos del cuerpo son los signos del alma (*Instituciones*, II, X, 99-101).

Otros ejemplos para estas especies de signo: conmemorativos, la cicatriz con respecto a la herida, la punzada en el corazón con respecto a la muerte; reveladores, el sudor con respecto a los poros de la piel.

Esta distinción no parece tomar en cuenta la estructura propiamente semiótica de los signos y sólo plantea un problema epistemológico. Sin embargo, en su crítica de la distinción Sexto sitúa la discusión en un ámbito que nos es más cercano. Pues no cree en la existencia de signos reveladores. Modificará, pues, ante todo la relación entre ambas clases, elevando una de ellas —los signos conmemorativos— a la categoría de género y relegando la otra —los signos reveladores— a la de especie, en cuya existencia, por lo demás, no cree (*Contra,* 143). A partir de entonces, su discusión hará intervenir otras dos oposiciones: signos polisémicos y monosémicos, signos naturales y convencionales. La discusión puede resumirse así: Sexto objeta la existencia de signos reveladores afirmando que tales signos no permiten extraer ningún conocimiento seguro, puesto que una cosa puede simbolizar potencialmente una infinidad de otras: ya no se trata, pues, de un signo. A lo cual responden los estoicos: pero los signos conmemorativos (cuya existencia ha admitido Sexto) también pueden ser polisémicos y evocar varias cosas a la vez. Sexto admite que ese es un hecho innegable, pero demuestra que su explicación obedece a otra causa: los signos conmemorativos sólo pueden ser polisémicos por fuerza de una convención. Ahora bien, los signos reveladores son, por su definición misma, naturales (existen como cosas antes de ser interpretados). Los signos conmemorativos, por su parte, son o bien naturales (como el humo con respecto al fuego), y en ese caso son monosémicos, o bien convencionales, y en ese caso pueden ser tanto monosémicos (las palabras) como polisémicos (la antorcha encendida que una vez anuncia la llegada de amigos y otra vez la llegada de enemigos). He aquí, por lo demás, el texto de Sexto:

> Como respuesta a quienes sacan conclusiones del signo conmemorativo y citan el caso de la antorcha o el de los sonidos de la campana [que pueden anunciar el comienzo del mercado de carne o la necesidad de rociar los caminos], debemos afirmar que no es paradójico que tales signos sean capaces de anunciar varias

> cosas a la vez. Pues esos signos están determinados por los legisladores y está en nuestro poder hacerlos revelar una sola cosa o varias. Pero puesto que se supone que el signo revelador sugiere sobre todo la cosa significada, debe por fuerza indica una sola cosa. (*Contra,* 200-201).

Esta crítica de Sexto es interesante no sólo porque testimonia la idea de que el signo perfecto debe tener un sentido único o porque revela la preferencia de Sexto por los signos convencionales. Hemos visto que la oposición natural-convencional se aplicaba hasta entonces al origen de las palabras y que era preciso optar por una solución o por la otra (o por un compromiso entre ambas). Por su parte, Sexto la aplica a los signos en general (entre los cuales las palabras no son más que un caso particular) y además concibe la existencia simultánea de una *y* otra especie de signos, los naturales y los convencionales. La diferencia es capital. Al establecerla, Sexto se sitúa en una perspectiva propiamente semiótica. ¿Habrá sido obra de la casualidad que la semiótica se haya desarrollado a partir de cierto eclecticismo (en este caso, el de Sexto)?

RETORICA

Hemos visto que si Aristóteles trataba el signo, en el sentido que él le atribuía, dentro de las pautas de la retórica, su análisis pertenecía propiamente a la lógica. Ahora no estudiaremos el "signo", sino los sentidos indirectos o *tropos.*

Una vez más debemos empezar por Aristóteles, ya que en él se origina la oposición propio-transpuesto, que nos interesará en primer término. Pero en su origen la oposición no es lo que llegará a ser después. No sólo está ausente toda perspectiva semiótica en la descripción aristotélica, sino que además dicha oposición no tiene el papel preponderante que hoy estamos habituados a verle representar. La transposición o metáfora (término que en Aristóteles designa el conjunto de los tropos) no es una estructura simbólica que poseería, entre otras cosas, una manifestación lingüística, sino una

especie de palabra: la palabra cuyo significado es distinto del habitual. Aparece en el interior de una lista de clases léxicas que comporta —al menos a primera vista— ocho términos. Es una especie complementaria del neologismo o innovación en el significante. A decir verdad, las definiciones existentes son algo más ambiguas. En la *Poética* se lee: "La transposición es la transferencia de un nombre desplazado" (1457 b); y un pasaje paralelo de los *Tópicos* —aunque en él no aparece el término metáfora (transposición)— dice: "También hay quienes llaman a las cosas con nombres desplazados (y llaman, por ejemplo, *hombre* al árbol del plátano), violando así el uso habitual" (109 a.). La *Retórica* habla, a propósito de la operación trópica, de "lo que no se nombra, nombrándolo sin embargo" (1405 a). Como veremos, Aristóteles vacila entre dos definiciones de la metáfora, o bien la define mediante esta duplicidad misma: es el sentido impropio de una palabra (transferencia, transgresión del uso habitual) o la expresión impropia para evocar un sentido (un nombre desplazado, una nominación que evita la nominación propia). Sea como fuere, la metáfora subsiste como categoría puramente lingüística; más aún, es una subclase de palabras. Preferir una metáfora a un término no metafórico revela la misma tendencia que nos hace elegir un sinónimo en lugar de otro: siempre buscamos lo que es apropiado y conveniente. He aquí un pasaje que desarrolla esta idea:

> Si deseamos exaltar su objeto, debemos buscar la metáfora en lo más destacado que exista dentro del mismo género; si queremos censurar, debemos buscarla dentro de lo que tiene menos valor. Quiero decir, por ejemplo: puesto que los contrarios son del mismo género, afirmar en un caso que quien mendiga suplica y en el otro que quien suplica mendiga —ya que ambas acciones son pedidos— es hacer lo que acabamos de decir (*Retórica,* III, 1405 a).

La transposición es un medio estilístico entre otros (aunque el preferido por Aristóteles) y no un modo de existencia

del sentido que sería preciso articular con la significación directa. Lo propio, a su vez, no es lo directo, sino lo apropiado. Es comprensible que en estas condiciones no se pueda encontrar aún en la teoría de la transposición una apertura hacia una tipología de los signos.

Las cosas no quedarán aquí. A partir de la época de los discípulos de Aristóteles, como Teofrasto, las figuras de retórica empezarán a desempeñar un papel cada vez más importante; sabemos que este movimiento sólo terminará con la muerte de la retórica, producida cuando ésta se convierta en una "figurática". La multiplicación misma de los términos es significativa. Junto a "transposición", término siempre empleado en sentido genérico, aparecen *tropo* y *alegoría, ironía* y *figura*. Sus definiciones no se alejan mucho de la de Aristóteles. Por ejemplo, el seudo Heráclito escribe: "La figura de estilo que dice una cosa pero significa otra diferente de la cosa dicha se llama por nombre propio alegoría"; y Trifón: "El tropo es una manera de hablar apartada del sentido propio." El tropo y sus sinónimos se definen aquí como la aparición de un sentido segundo, no como el reemplazo de un significante por otro. Pero los que se modifican lentamente son el lugar y la función global de los tropos, que tienden a convertirse cada vez más en uno de los dos polos posibles de la significación (el otro es la expresión directa); la oposición es, por ejemplo, mucho más fuerte en Cicerón que en Aristóteles.

Examinemos rápidamente el último eslabón de la cadena retórica en el mundo antiguo y en la obra de quien logra la síntesis de la tradición: Quintiliano. Como tampoco en Aristóteles, aquí no encontraremos un examen semiótico de los tropos. Gracias a la amplitud de su tratado, Quintiliano acaba por admitir en su discurso varias sugerencias que van en ese sentido. Pero su falta de rigor le impide formular explícitamente los problemas. Mientras que Aristóteles clasificaba la expresión indirecta entre muchos otros medios léxicos, Quintiliano tiende a presentarla como uno de los dos modos posibles del lenguaje: "Preferimos dar a entender las cosas que decirlas abiertamente" (*Institución ora-*

toria, VIII, AP, 24). Pero su intento de teorizar la oposición entre "decir" y "dar a entender", que pasa por las categorías de lo propio y de lo transpuesto, no se cumple; al fin de cuentas, los tropos son igualmente propios: "Las metáforas justas se llaman también propias" (VIII, 2, 10).

Un hecho curioso es la presencia de la onomatopeya entre los tropos. Es difícil comprender esa pertenencia si nos atenemos a la definición del tropo basada en el cambio de sentido (o en la elección de un significante impropio, pues ambas concepciones se encuentran en Quintiliano). La única explicación posible reside precisamente en una concepción semiótica del tropo, es decir, en el hecho de que se trata de un signo motivado: es el único rasgo común a la metáfora y la onomatopeya. Pero Quintiliano no formula esta idea; habrá que esperar hasta el siglo XVIII para que Lessing la enuncie.

Quintiliano dedica largas páginas a la alegoría; pero esta importancia cuantitativa no corresponde a una importancia teórica. La alegoría se define, como lo había hecho Cicerón, como una serie de metáforas, como una metáfora concatenada. A veces esto plantea problemas que reaparecen en la definición del ejemplo: pues éste, a diferencia de la metáfora, conserva el sentido de la afirmación inicial que lo contiene y, sin embargo, Quintiliano lo vincula a la alegoría. Pero este problema (de las subdivisiones en el interior de los signos indirectos) pasa inadvertido, así como permanece imprecisa la frontera entre tropos y figuras de pensamiento.

El ámbito retórico mismo no contiene teorías semióticas. Sin embargo, las prepara mediante la atención acordada al fenómeno del sentido indirecto. Gracias a la retórica, la oposición propio-transpuesto se difunde en el mundo antiguo (aunque con vacilaciones respecto de su contenido).

HERMENEUTICA

La tradición hermenéutica es particularmente difícil de abarcar, a tal punto es profusa y multiforme. El reconocimiento mismo de su objeto parece adquirido desde la más

alta antigüedad, aunque fuera bajo la forma de una oposición entre dos regímenes del lenguaje, directo e indirecto, claro y oscuro, *logos* y *muthos* y, por consiguiente, entre dos modos de recepción, la comprensión para el uno, la interpretación para el otro. Esto es lo que testimonia el famoso fragmento de Heráclito, que describe la palabra del oráculo de Delfos: "El Señor cuyo oráculo se halla en Delfos no habla ni oculta, sino que significa." En términos semejantes se evoca la enseñanza de Pitágoras: "Cuando conversaba con sus familiares, los exhortaba o bien desarrollando su pensamiento, o bien empleando símbolos" (Porfirio). Esta oposición subsistirá en los escritos posteriores, aunque sin intento de justificación. He aquí un ejemplo tomado de Dionisio de Halicarnaso: "Algunos se atreven a afirmar que la forma figurada no está permitida en los discursos. Según ellos, habría que decir o callar, simplemente, y renunciar en adelante a hablar mediante sobrentendidos" (*Arte retórica,* IX).

En el interior de este marco conceptual extremadamente general se inscriben abundantes prácticas exegéticas, que apenas si se repartirán en dos series muy alejadas entre sí: el *comentario* de los textos (ante todo, el de Homero y el de la Biblia) y la *adivinación,* bajo las formas más variadas (mánticas).

Parece sorprendente ver la adivinación entre las prácticas hermenéuticas; sin embargo, se trata del descubrimiento de un sentido en objetos que no lo tenían o de un sentido segundo, en otros objetos. Comprobemos en primer término —éste será el primer paso hacia una concepción semiótica— la variedad misma de las sustancias que se convierten en el punto de partida de una interpretación: del agua al fuego, del vuelo de los pájaros a las entrañas de los animales, todo parece convertirse en signo y así engendrar la interpretación. Puede afirmarse, además, que este tipo de interpretación está relacionado con el propuesto por los modos directos del lenguaje, es decir, la alegoría. Dos autores pueden testimoniar aquí una tradición muy heterogénea.

En primer término, Plutarco: cuando procura caracterizar el lenguaje de los oráculos, lo relaciona inevitablemente con la expresión indirecta; así:

> Con esta claridad de los oráculos se ha producido en la opinión acerca de ellos una evolución paralela a otros cambios: antes, su estilo extraño y singular, absolutamente ambiguo y perifrástico, era un motivo para que la multitud creyera en su carácter divino y se llenara de admiración y respeto religioso; pero después se prefirió conocer cada cosa con claridad y facilidad, sin énfasis ni empleo de la ficción, y se acusó a la poesía que rodeaba los oráculos de oponerse al conocimiento de la verdad, mezclando la oscuridad y la sombra a las revelaciones del dios; más aún, se temió que las metáforas, los enigmas, los equívocos fueran escapatorias y refugios para la adivinación, urdidas para que el adivino pudiera refugiarse y ocultarse en ellas en caso de error (*Sobre los oráculos de Pitia,* 25, 406 F-407 B).

El lenguaje oracular se asimila aquí al lenguaje traslaticio y oscuro de los poetas.

Segundo testimonio: Artemidoro de Efeso, autor de la más célebre *Clave de los sueños,* que resume y sistematiza una tradición ya rica. Ante todo, la interpretación de los sueños se relaciona constantemente con la de las palabras, ya sea por semejanza:

> Así como los maestros de gramática, una vez que han enseñado a los niños el valor de las letras, les muestran también cómo deben emplearlas en conjunto, agregaré a lo que he dicho algunas breves indicaciones finales que deben seguirse, a fin de que el primer llegado encuentre con facilidad su instrucción en mi libro (III, Conclusión),

o bien por contigüidad:

> También es preciso, cuando los sueños están mutilados y no ofrecen asidero, por así decirlo, que el oni-

> rócrita agregue algo de su cosecha, y sobre todo en los sueños donde se ven letras que no presentan el sentido completo o una palabra sin relación con la cosa; el onirócrita debe efectuar entonces metátesis o cambios o agregados de letras o de sílabas (I, 11).

Por añadidura, Artemidoro abre su libro con una distinción entre dos especies de sueños y esta distinción anuncia claramente su origen: "Entre los sueños, unos son *teoremáticos* y otros *alegóricos*. Son teoremáticos aquellos cuyo cumplimiento apenas tiene parecido con lo que permiten ver. (...) Alegóricos, en cambio, son los sueños que significan ciertas cosas por medio de otras" (I, 2). Esta oposición quizá esté calcada de la oposición entre lo propio y lo transpuesto, dos categorías retóricas. Pero aquí se aplica a una materia no lingüística. Por lo demás, se encuentra una relación, tal vez involuntaria, entre imágenes oníricas y tropos retóricos inclusive en Aristóteles, quien afirma, por un lado, que "hacer bien las metáforas es discernir bien las semejanzas" (*Poética,* 1459 a) y, por el otro, que "el intérprete más hábil de los sueños es el que puede observar las semejanzas" (*De la adivinación en el sueño,* 2); Artemidoro escribía, asimismo: "La interpretación de los sueños no es otra cosa que el acercamiento de lo semejante a lo semejante" (II, 25).

Volvamos ahora a la actividad hermenéutica principal: la exégesis textual. Es al principio una práctica que no implica ninguna teoría determinada del signo, sino más bien lo que podríamos llamar una estrategia de la interpretación, variable de una escuela a otra. Habrá que esperar hasta Clemente de Alejandría para encontrar, en el interior de la tradición hermenéutica, un intento encaminado hacia la semiótica. Ante todo, Clemente anuncia muy explícitamente la unidad del ámbito simbólico —caracterizada, por lo demás, por el empleo sistemático de la palabra "símbolo". He aquí un ejemplo de enumeración de las variedades de lo simbólico:

> Estas formalidades que los romanos empleaban para los testamentos, como la presencia de las balanzas

y de las monedas pequeñas para evocar la justicia; una ceremonia de liberación para representar el reparto de bienes, y el toque de las orejas para invitar a servir al mediador (*Stromata,* V, 55, 4).

Todos esos procedimientos son simbólicos, como lo es asimismo el lenguaje indirecto:

> Eteas, rey de los escitas, al pueblo de Bizancio: No pongáis obstáculos a la recaudación de los tributos, pues si lo hacéis mis yeguas irán a beber el agua de vuestros ríos. Mediante ese lenguaje simbólico el bárbaro les anunciaba la guerra que sostendría contra ellos (V, 31, 3).

Si en estos casos se asimilan el simbolismo lingüístico y el simbolismo no lingüístico, en cambio se mantiene una nítida distinción entre lenguaje simbólico y no simbólico (indirecto y directo): la Escritura admite pasajes escritos en uno y otro lenguaje, pero son especialistas diferentes quienes nos iniciarán en su lectura, el didascálico por un lado y el pedagogo por el otro.

Clemente es autor, además, de algunas reflexiones sobre la escritura de los egipcios que influyeron profundamente sobre la interpretación de dicha escritura durante los siglos que siguieron; son un ejemplo revelador de su tendencia a tratar en los mismos términos sustancias diferentes y, en especial, a aplicar la terminología retórica a otras especies de simbolismo (en este caso, visual). Clemente afirma la existencia de varias especies de escritura en los egipcios; una de ellas es el método jeroglífico, que describe en estos términos:

> El género jeroglífico expresa en parte las cosas en propiedad (ciriológicamente), mediante letras primarias, y en parte es simbólico. En el método simbólico, una especie expresa las cosas en propiedad mediante la imitación, y otra especie escribe, por así decirlo, de manera trópica, mientras que una tercera especie es francamente alegórica, por medio de ciertos enigmas.

> Así, los egipcios hacen un círculo para escribir "sol" y para la palabra "luna" dibujan la figura de una media luna; esto en cuanto al género ciriológico. Escriben de manera trópica, desviando el sentido y trasponiendo los signos, teniendo en cuenta cierta relación; en parte los reemplazan por otros signos y en parte los modifican de diferentes maneras. Es así como, queriendo transmitir la alabanza de los reyes mediante mitos religiosos, los inscriben en bajorrelieves. He aquí un ejemplo de la tercera especie, la que utiliza los enigmas: se representan los demás astros por medio de serpientes a causa de su órbita sinuosa; el sol, en cambio, por medio de un escarabajo, que amasa con estiércol de buey una forma redonda que hace rodar frente a él (V, 4, 20-21).

En este célebre texto deben destacarse algunos puntos. Ante todo, la posibilidad misma de reencontrar las mismas estructuras a través de sustancias diferentes: el lenguaje (metáforas y enigmas), la escritura (jeroglíficos), la pintura (imitación). Este tipo de unificación ya es un paso hacia la constitución de una teoría semiótica. Por otro lado, Clemente propone una tipología del ámbito entero de los signos; la brevedad de esta propuesta nos obliga a ciertas reconstrucciones hipotéticas. Podemos resumir así la clasificación:

escritura jeroglífica
- ciriológica (propia)
- simbólica
  - por imitación (ciriológica)
  - trópica
  - por alegoría y enigma

Hay dos puntos que presentan un evidente problema en esta clasificación: el hecho de que el método propio, ciriológico, aparezca en dos lugares distintos del cuadro y la circunstancia de que la alegoría, considerada en la retórica

como un tropo, constituya aquí una clase aparte. Para tratar de mantener la coherencia del texto, fundándonos en los ejemplos citados, podríamos proponer la siguiente explicación: en primer término, el género ciriológico y la especie simbólica ciriológica tienen a la vez rasgos comunes y divergentes. Tienen en común el hecho de que esa relación es *directa:* la letra designa el sonido, así como el círculo representa el sol, sin rodeo; tanto un signo como el otro no tienen significación anterior a ésta. Sin embargo, ambos se diferencian: la relación entre la letra y el sonido es inmotivada, mientras que la relación entre el sol y el círculo es *motivada.* Tal diferencia puede provenir, a su vez, de otras causas que aquí no se mencionan. Por consiguiente, la oposición entre el género ciriológico y el simbólico es la de inmotivado versus motivado, mientras que la oposición, dentro de lo simbólico, entre la especie ciriológica y las demás especies es la de lo directo versus lo indirecto (transpuesto).

Por otra parte, descifrar la escritura trópica supone dos pasos: el pictograma designa un objeto (por imitación directa); a su vez, éste evoca otro, por semejanza, o participación, o contrariedad, etc. Lo que Clemente llama enigma o alegoría implica en cambio tres relaciones entre el pictograma y el escarabajo, imitación directa; entre el escarabajo y la bola de estiércol, relación de contigüidad (metonímica); entre la bola de estiércol y el sol, relación de semejanza (metafórica). La diferencia entre tropos y alegoría está, pues, en la longitud de la cadena: un solo desvío en el primer caso, dos en el segundo. La retórica ya definía la alegoría como una metáfora prolongada; pero para Clemente, esta prolongación no sigue la superficie del texto: de algún modo, obra en un punto determinado y en profundidad.

Si aceptamos que la diferencia entre escritura trópica y escritura alegórica está dada por dos o tres relaciones, se explica el lugar que ocupa la escritura simbólica ciriológica: aparece en primer término porque exige una sola relación, la que existe entre el círculo y el sol, la imagen y su sentido, sin necesidad de un rodeo. Tal interpretación acla-

raría la clasificación propuesta por Clemente y mostraría al mismo tiempo la teoría de los signos en la cual se apoya.

Hay otros rasgos que, además de esta contribución teórica esencial (aunque hipotética), hacen de Clemente una figura muy importante, ya que prepara el camino de San Agustín en dos puntos esenciales al afirmar: 1. La variedad material del simbolismo, que puede pasar por cualquiera de los sentidos y puede ser lingüística o no, está lejos de disminuir su unidad estructural; 2. El símbolo se articula con el signo como el sentido transpuesto al sentido propio y por consiguiente los conceptos retóricos pueden aplicarse a signos no verbales.

LA SINTESIS AGUSTINIANA

DEFINICION Y DESCRIPCION DEL SIGNO

San Agustín no presume de semiótico; su obra se organiza en torno de un objetivo cuya índole es totalmente distinta (religiosa); sólo al pasar, y por necesidades que obedecen a ese objetivo distinto, enuncia su teoría del signo. Sin embargo, el interés que demuestra por la problemática semiótica parece superar lo que él mismo dice y aun piensa: en efecto, a lo largo de su vida, san Agustín vuelve una y otra vez sobre las mismas cuestiones. En este ámbito su pensamiento no permanece invariable y es preciso observarlo en su evolución. Desde nuestro punto de vista, los textos más importantes son: un tratado de juventud, a veces considerado inauténtico: *Principios de dialéctica* o *De la dialéctica*, escrito en el año 387; la *Doctrina cristiana*, texto central en todo sentido y escrito, en cuanto a la parte que nos interesa, en el año 397, y *De la Trinidad*, que data del año 415. Pero muchos otros textos contienen indicaciones valiosas.

En *De la dialéctica* se lee la siguiente definición: "Un signo es lo que se muestra por sí mismo al sentido y lo que, más allá de sí mismo, muestra también alguna otra cosa al espíritu. Hablar es transmitir un signo con ayuda de un sonido articulado" (V). Deben destacarse varias particularidades en esta definición. Ante todo, es aquí donde aparece una propiedad del signo que representará un papel muy importante a partir de este momento: la de una cierta no-

identidad del signo consigo mismo, debida a que el signo es originariamente doble, sensible e inteligible (nada semejante aparece en la descripción del símbolo que ofrece Aristóteles). Por otro lado, se afirma (con más énfasis que en las obras anteriores sobre estos temas) que las palabras sólo son una especie del signo; esta afirmación se acentuará en los escritos posteriores de San Agustión. Ahora bien, es la iniciadora de la perspectiva semiótica.

La segunda frase importante es ésta (aparece al comienzo del capítulo V de *De la dialéctica*): "La palabra es el signo de una cosa y el oyente puede comprenderla cuando el hablante la emite." También ésta es una definición, pero una definición doble, ya que pone en evidencia dos relaciones distintas: la primera entre el signo y la cosa (es el ámbito de la designación y la significación); la segunda entre el hablante y el oyente (en el ámbito de la comunicación). San Agustín vincula ambas relaciones en el interior de una sola frase, como si tal coexistencia no planteara ningún problema. La insistencia en la dimensión comunicativa es original: estaba ausente en los estoicos, que hacían una pura teoría de la significación, y aparecía mucho menos afirmada en Aristóteles, que si bien se refería a "estados de alma", por consiguiente a los hablantes, dejaba de lado por completo ese contexto de comunicación. Nos encontramos, pues, con un primer índice de las dos tendencias principales de la semiótica agustiniana: su eclecticismo y su psicologismo.

La ambigüedad misma que produce aquí la yuxtaposición de varias perspectivas se repite en el análisis del signo en sus elementos constitutivos (en una página particularmente oscura del tratado). "Existen estas cuatro cosas que deben distinguirse: la palabra, lo expresable *(dicibile)*, la expresión *(dictio)* y la cosa." De la explicación que sigue (que se hace difícil por el hecho de que San Agustín toma como ejemplo de cosa la *palabra*) destacaré lo que permite comprender la diferencia entre *dicibile* y *dictio*. He aquí dos pasajes importantes:

> En una palabra, todo lo que es percibido, no por el oído, sino por el espíritu, y que el espíritu retiene

en sí mismo, se llama *dicibile*, expresable. Cuando la palabra sale de la boca no sólo para manifestarse, sino también para significar alguna otra cosa, se llama *dictio*, expresión.

Y:

Supongamos, pues, que un gramático interrogue de esta manera a un niño: ¿a qué parte del discurso pertenece la palabra *arma* [armas]? La palabra *arma* está enunciada aquí a propósito de sí misma, es decir que es una palabra enunciada a propósito de la palabra misma. Lo que sigue: ¿a qué parte del discurso pertenece esa palabra?, se agrega, no a propósito de sí, sino en razón de la palabra *arma;* la palabra es comprendida por el espíritu o enunciada por la voz: si es comprendida y aprehendida por el espíritu antes de la enunciación, se trata de lo *dicibile*, lo expresable; y por las razones que he dado, si se manifiesta al exterior mediante la voz se convierte en *dictio*, expresión. *Arma*, que en este caso es sólo una palabra, cuando la pronunciaba Virgilio era una expresión. En efecto, no fue pronunciada a propósito de sí misma, sino para significar las guerras que llevó a cabo Eneas o el escudo y otras armas que Vulcano fabricó para Eneas.

En el plano léxico, esta serie de cuatro términos proviene visiblemente de una amalgama. Como lo ha demostrado J. Pépin, *dictio* traduce *lexis; dicibile* es el equivalente exacto de *lekton* y *res* puede ser equivalente de *tughanon,* lo cual daría un calco latino para la tripartición estoica entre significante, significado y cosa. Por otro lado, la oposición entre *res* y *verba* es familiar, como lo veremos en la retórica de Cicerón y Quintiliano. La fusión de ambas terminologías crea un problema, porque así disponemos de dos términos para designar el significante: *dictio* y *verbum.*

San Agustín parece resolver este problema terminológico vinculándolo con otra ambigüedad que ya conocemos: la del sentido como perteneciente a la vez al proceso de la

comunicación y al de la designación. Por consiguiente, tenemos por un lado un término más; por el otro, un concepto doble: *dicibile* se reservará para el sentido vivido (en desacuerdo, esta vez, con la terminología estoica) y *dictio* se desplazará hacia el sentido referente. *Dicibile* será algo vivido, ya sea por quien habla ("comprendido y captado por el espíritu antes de la enunciación"), o bien por el que oye ("lo que es percibido por el espíritu"). En cambio, *dictio* es un sentido que no se da entre los interlocutores, sino entre el sonido y la cosa (como lo *lekton*); es lo que la palabra significa independientemente de todo usuario. *Dicibile* participa, pues, de la sucesión: primero el hablante concibe el sentido, después enuncia sonidos, por fin el oyente percibe primero los sonidos y después el sentido. *Dictio* se da en la simultaneidad: el sentido referente se realiza al mismo tiempo que la enunciación de los sonidos: la palabra sólo se convierte en *dictio* si (y cuando) "se manifiesta al exterior mediante la voz". Por fin, *dicibile* es rasgo propio de las proposiciones concebidas en abstracto, mientras que *dictio* pertenece a cada enunciación particular de una proposición (la referencia se realiza en las proposiciones *token*, y no *tipo*, en términos de lógica moderna).

Al mismo tiempo, *dictio* no es simplemente sentido: es la palabra enunciada (el significante), provista de su capacidad denotativa; es "la palabra que sale de la boca", lo que "se manifiesta al exterior mediante la voz". De manera recíproca, *verbum* no es la simple sonoridad, como podría suponerse, sino la designación de la palabra como palabra, el uso metalingüístico del lenguaje; es la palabra que "sirve para sí misma, es decir, para una pregunta o una discusión sobre la palabra misma (. . .). Lo que llamo *verbum* es una palabra y significa una palabra".

En un texto que es posterior, *Del orden*, el compromiso se formulará de manera diferente: la designación se convierte en un instrumento de la comunicación:

> Puesto que el hombre no puede tener sociedad sólida con el hombre sin ayuda de la palabra, mediante la cual de algún modo comunica su alma y sus pensa-

> mientos a los demás, la razón comprendió que era preciso dar nombres a las cosas, es decir, ciertos sonidos provistos de significación, a fin de que, al no poder percibir sensiblemente el espíritu, los hombres se valieran de los sentidos como de otros tantos intérpretes para unir sus almas (II, XII, 35).

En el capítulo VII de *De la dialéctica*, San Agustín da otro ejemplo de su espíritu de síntesis. Introduce allí una discusión sobre lo que llama la fuerza *(vis)* de una palabra. La fuerza es responsable de la calidad de una expresión como tal y lo que determina su percepción por el oyente: "Existe en virtud de la impresión que las palabras producen en el que oye". A veces la fuerza y el sentido se consideran como dos especies de significación: "Resulta de nuestro examen que una palabra tiene dos significaciones, una para expresar la verdad, otra para cuidar de su conveniencia". Suponemos que ésta es una integración de la oposición retórica entre claridad y belleza en una teoría de la significación (integración por lo demás problemática, porque la significación de una palabra no se confunde con su figuralidad o perceptibilidad). Las especies de esta "fuerza" se vinculan también con el contexto retórico: se manifiesta mediante el sonido, el sentido o la relación entre ambos.

Podemos encontrar un desarrollo del mismo tema en *Del maestro*, escrito en el año 389. Aquí, las dos "significaciones" parecen convertirse en propiedades ya sea del significante o ya sea del significado: la función del primero es obrar sobre los sentidos, la del segundo asegurar la interpretación. "Todo lo que es emitido como sonido de voz articulada con significación (...) llega al oído para poder ser percibido y es confiado a la memoria para poder ser conocido" (V, 12). Esta relación se explicitará con ayuda de un razonamiento seudoetimológico. "¿Si de esas dos cosas, la palabra toma su denominación de la primera y el nombre de la segunda? Porque 'palabra' puede derivar de *golpear (verberare-verbum)* y 'nombre' de *conocer (noscere-nomen)*, de manera que el primer término se llamaría así en función del oído y el segundo en función del alma" *(ibid.)*. En este doble proceso,

la percepción está sometida a la intelección, pues desde el instante en que comprendemos, el significante se vuelve transparente para nosotros. "Tal es la ley, dotada naturalmente de una fuerza muy grande: cuando los signos son oídos, la atención se dirige hacia las cosas significadas" (VIII, 24). Esta segunda formulación, característica del tratado *Del maestro,* parece retroceder con respecto a la que aparecía en *De la dialéctica,* puesto que San Agustín ya no concibe aquí que el significado pueda tener también una forma perceptible (una "fuerza") que llame la atención.

Pasemos ahora al tratado central, *La doctrina cristiana.* Dada su importancia en nuestro contexto, se justifica una rápida síntesis de su plan de conjunto. Se trata de una obra consagrada a la teoría de la interpretación y, en menor grado, de la expresión de los textos cristianos. El desarrollo de la exposición se articula en torno de varias oposiciones: signos-cosas, interpretación-expresión, dificultades que provienen de la ambigüedad o de la oscuridad. Podríamos presentar su plan mediante un esquema donde los números designan las cuatro partes del tratado (el fin de la tercera y la cuarta no fueron escritos hasta el año 427, treinta años después de las tres primeras):

- cosas (1)
- signos
  - interpretación
    - oscuridades (2)
    - ambigüedades (3)
  - expresión (4)

No nos detendremos aquí en la índole de las ideas de San Agustín acerca de la manera de comprender y enunciar discursos (H.-I. Marrou ha señalado la originalidad de esas ideas). Lo que nos importa sobre todo es el desarrollo sintetizador, ya presente en el plan. El proyecto de San Agustín es al principio hermenéutico; pero le agrega una parte productiva (la cuarta), que es la primera retórica cristiana;

además, incluye el todo en una teoría general del signo en la cual un desarrollo propiamente semiótico engloba lo que más arriba distinguimos con los subtítulos "lógica" y "semántica". Este libro, más que cualquier otro, debe considerarse como la primera obra propiamente semiótica.

Retomemos ahora la teoría del signo formulada en él. Si la comparamos con la que figuraba en *De la dialéctica,* advertimos que ya no existe más sentido que el vivido; así, la incoherencia del esquema disminuye. Más asombrosa aún es la desaparición de la "cosa" o referente. En efecto, San Agustín habla sin duda de cosas y de signos en ese tratado (y en ello es fiel a la tradición retórica, tal como se conserva desde Cicerón), pero no considera las primeras como el referente de los segundos. El mundo se divide en signos y cosas, según que el objeto de percepción tenga un valor transitivo o no. La cosa participa del signo en cuanto significante, no como referente. Observemos antes de seguir que esta afirmación global es moderada por otra afirmación que, sin embargo, es más un principio abstracto que una característica propia del signo: "Es mediante los signos como aprehendemos las cosas" (I, II, 2).

La articulación de los signos y de las cosas continúa en la de dos procesos esenciales: usar y disfrutar. En verdad, esta segunda distinción se sitúa en el interior de las cosas; pero las cosas que se usan son transitivas como los signos, y las cosas de que disfrutamos son intransitivas (ahora bien, ésta es una categoría que permite oponer las cosas a los signos):

> Disfrutar de algo, en efecto, es apegarse a una cosa por amor a ella misma. Usar, al contrario, es supeditar el objeto de que se hace uso al objeto que se ama, siempre que sea digno de ser amado" (I, IV, 4).

Esta distinción tiene una consecuencia teológica importante: a fin de cuentas, nada, salvo Dios, merece que se disfrute con ello y que se lo ame por sí mismo. San Agustín desarrolla esta idea al hablar del amor que el hombre puede sentir por el hombre:

Se trata de saber si el hombre debe ser amado por el hombre o por otra cosa. Si es por sí mismo, gozamos de él; si es por otra cosa, usamos de él. Ahora bien, me parece que debe ser amado por otra cosa. Pues es en el Ser que debe ser amado por sí mismo donde se encuentra la felicidad. Aunque no tengamos esa felicidad en su realidad, la esperanza de poseerla nos consuela en este mundo. Pero maldito el que confía en el hombre (Jeremías, 27, 5). Sin embargo, si analizamos con precisión, nadie debe llegar al punto de gozar de sí mismo, pues su deber es amarse no por sí mismo, sino por Aquel de quien se debe gozar (I, XXII, 20-21).

Por consiguiente, lo único que no es signo (porque es objeto de goce por excelencia) es Dios; lo cual, en nuestra cultura, otorga el rasgo de divinidad a todo significado último (lo que es significado sin significar a su vez).

Articulada de este modo la relación entre signos y cosas, he aquí la definición de signo: "El signo es una cosa que nos hace pensar en algo más allá de la impresión que la cosa misma produce en nuestros sentidos" (II, I, 1). No estamos lejos de la definición dada en *De la dialéctica;* simplemente el "pensamiento" reemplaza "el espíritu". Otra fórmula es más explícita: "Nuestra única razón para significar. es decir, para producir signos, es exteriorizar y transmitir al espíritu de otro lo que hay en el espíritu del que hace el signo" (II, II, 3). Ya no se trata de una definición del signo, sino de la descripción de las razones de la actividad significante. No es menos revelador comprobar que aquí no aparece en modo alguno la relación de designación, sino sólo la de comunicación. Lo que los signos hacen surgir en el pensamiento es el sentido vivido: eso es lo que hay en el espíritu del enunciador. Significar es exteriorizar.

El esquema de la comunicación se precisará y desarrollará en algunos textos posteriores. Así, en *La catequesis de los principiantes* (del año 405), donde parte del problema del retraso del lenguaje con relación al pensamiento, San

Agustín comprueba su insatisfacción, frecuente durante la enunciación de un pensamiento, y la explica así:

> El motivo es sobre todo que esta concepción intuitiva inunda mi alma como un veloz relámpago, mientras que mi discurso es lento, largo y muy diferente de ella. Además, mientras mi discurso se desarrolla, esa concepción ya se ha ocultado en su retiro. Sin embargo, deja en la memoria, de manera maravillosa, cierto número de huellas que subsisten en el transcurso de la breve expresión de las sílabas y que nos sirven para construir los signos fonéticos llamados lenguaje. Este lenguaje es el latín o el griego o el hebreo, etcétera, tanto cuando los signos son pensados por el espíritu como cuando son expresados por la voz. Pero las huellas no son latinas, ni griegas, ni hebreas, ni pertenecen en verdad a ninguna nación (II, 3).

San Agustín se refiere, pues, a un estado del sentido en que éste no pertenece aún a ninguna lengua (no está del todo claro si existe o no un significado latino, griego, etcétera, fuera del sentido universal; todo indica que no, puesto que el lenguaje está descrito sólo en su dimensión fonética). La situación no es muy diferente de la que describía Aristóteles: para él, como para San Agustín, los estados de alma son universales, mientras que las lenguas son particulares. Pero Aristóteles explicaba esta identidad de los estados psíquicos mediante la identidad propia del objeto-referente; ahora bien, no se menciona el objeto en el texto de San Agustín. Debemos destacar además la índole instantánea de la "concepción" y la duración necesaria del discurso (lineal); en términos más generales, la necesidad de pensar la actividad lingüística como dotada de una dimensión temporal (indicada por la función de las huellas). Una vez más, se trata de otras tantas características del proceso de la comunicación (por lo demás, toda la página testimonia un análisis psicológico muy matizado).

La teoría del signo presente en *De la Trinidad* es un desarrollo de la expuesta en la *Catequesis* (y de la que fi-

gura en el libro XI de las *Confesiones*). El esquema también es aquí puramente comunicativo:

> ¿Hablamos a los demás? Puesto que el verbo siempre es inmanente, empleamos la palabra o un signo sensible para provocar en el alma de nuestro interlocutor, por medio de esa evocación sensible, un verbo semejante al que subsiste en nuestra alma mientras hablamos (IX, VII, 12).

Esta descripción está muy cerca de la del acto de significar expuesta en *La doctrina cristiana.* Por otra parte, San Agustín distingue aquí con mayor nitidez lo que llama *verbo* anterior a la división de las lenguas y los *signos* lingüísticos que nos lo permiten conocer.

> Otro es el sentido del *verbo,* esa palabra cuyas sílabas —pronunciadas o pensadas— ocupan cierto espacio de tiempo; otro el sentido del *verbo* que se imprime en el alma con todo objeto de conocimiento (IX, X, 15). Este [último] verbo, en efecto, no pertenece a ninguna lengua, a ninguna de las que llamamos *linguae gentium,* entre las cuales se encuentra nuestra lengua latina. (. . .) El pensamiento que se ha formado a partir de lo que ya sabemos es el verbo pronunciado en el fondo del corazón: verbo que ni es griego ni latino, que no pertenece a ninguna lengua; pero cuando es necesario llevarlo al conocimiento de aquellos a quienes hablamos, podemos acudir a algún signo para hacerlo entender (XV, X, 19).

Las palabras no designan directamente las cosas; sólo expresan. Y lo que expresan no es la individualidad del *locutor*, sino un verbo interior prelingüístico. Este, a su vez, está determinado por otros factores, que parecen ser dos. Se trata, por un lado, de las huellas dejadas en el alma por los objetos de conocimiento y, por el otro, del conocimiento inmanente, cuya fuente sólo puede ser Dios.

> Debemos llegar, pues, a ese verbo del hombre (. . .) que no es proferido en un sonido ni pensado a la ma-

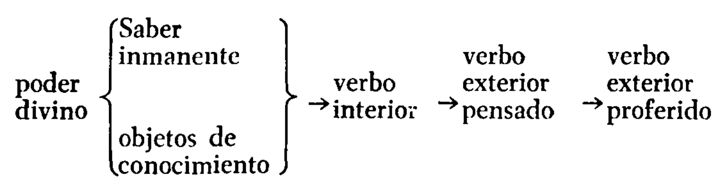
nera de un sonido, que necesariamente está implícito en todo lenguaje, pero que, anterior a todos los signos a los cuales se traduce, nace de un saber inmanente al alma, cuando ese saber se expresa en una palabra interior, tal cual (XV, XI, 20).

Este proceso humano de expresión y de significación, tomado en su totalidad, constituye un análogo del Verbo de Dios, cuyo signo exterior no es la palabra, sino el mundo. Las dos fuentes de conocimiento se reducen, en definitiva, a una sola, en la medida en que el mundo es el lenguaje divino.

> El verbo que resuena en el exterior es, pues, el signo del verbo que brilla en el interior y que, antes que cualquier otro, merece el nombre de verbo. Lo que proferimos por la boca es sólo la expresión vocal del verbo; y si damos a esta expresión el nombre de verbo es porque el verbo la asume para traducirla al exterior. Así, nuestro verbo se convierte, en cierto modo, en voz material, asumiendo esta voz para manifestarse a los hombres de manera sensible: como el Verbo de Dios se ha hecho carne, asumiendo esta carne para manifestarse también él de manera sensible a los hombres (XV, XI, 20).

Vemos cómo se formula aquí la doctrina del simbolismo universal, que dominará la tradición medieval.

En resumen, podríamos establecer el siguiente circuito (que se repite, simétricamente invertido, en el locutor y el alocutario):



Vemos cómo en particular la relación palabra-cosa está cargada de mediaciones sucesivas.

Tenemos, pues, en cuanto se refiere a la teoría semiótica, que la doctrina materialista de los estoicos, basada en el análisis de la designación, en la obra de san Agustín va siendo reemplazada gradualmente, pero con firmeza, por una doctrina de la comunicación.

CLASIFICACION DE LOS SIGNOS

Es sobre todo en *La doctrina cristiana* donde San Agustín se dedica a clasificar los signos y de ese modo matiza la noción misma de signo; los demás escritos permiten precisar puntos de detalle. Lo que llama de inmediato la atención en las clasificaciones agustinianas es precisamente su número elevado (aun cuando hagamos algunas reagrupaciones, quedarán por lo menos cinco oposiciones), así como la falta de una verdadera coordinación entre ellas: en esto, como en otros aspectos, San Agustín da prueba de un ecumenismo teórico, yuxtaponiendo lo que podría ser articulado. Examinaremos, pues, estas clasificaciones y las oposiciones que las sustentan, una por una.

1. *Según el modo de transmisión*

Esta clasificación, destinada a volverse canónica, ya es un ejemplo del espíritu de síntesis de San Agustín: puesto que el significante debe ser sensible, podemos dividir todos los significantes según el sentido por el cual son percibidos. La teoría psicológica de Aristóteles se enlazará, pues, con la descripción semiótica. Dos hechos merecen aquí destacarse. Ante todo, la función limitada de los signos que pasan por otros sentidos que la vista y el oído: San Agustín toma en cuenta su existencia por razones teóricas evidentes, pero de inmediato disminuye su interés. "Entre los signos que los hombres emplean para comunicarse entre sí lo que sienten, algunos se relacionan con la vista, la mayoría con el oído, muy pocos con los demás sentidos" (II, III, 4). Un solo ejemplo bastará para ilustrar los demás canales de transmisión:

> El Señor ha dado un signo mediante el olor del perfume con que se ungieron los pies de Jesús (Juan, 12, 3-7). Significó su voluntad mediante el Sacramento de su Cuerpo y de su Sangre, que fue el primero en probar (Lucas, 22, 19-20). Dio también una significación al gesto de la mujer que tocó el borde de su manto y fue curada (Mateo, 9, 21) *(ibid.)*.

Estos ejemplos sirven para señalar el carácter excepcional de los signos que se relacionan con el olfato, el gusto o el tacto.

En *De la Trinidad* sólo se consideran dos modos de transmisión de los signos: por la vista y el oído; San Agustín se complace en destacar su semejanza.

> Este signo es casi siempre un sonido, a veces es un gesto: el primero se dirige al oído, el segundo a la mirada, a fin de que los signos corporales transmitan a sentidos igualmente corporales lo que tenemos en el espíritu. Hacer un signo mediante un gesto, ¿es algo distinto, en efecto, que hablar de manera visible? (XV X, 19).

La oposición entre la vista y el oído permite, en una primera aproximación, situar las palabras entre los signos (y aquí nos interesa el segundo punto). En efecto, para San Agustín el lenguaje es, por naturaleza, fónico. (Más adelante nos ocuparemos de la descripción de la escritura.) La inmensa mayoría de los signos son, por consiguiente, fónicos, pues la inmensa mayoría de los signos son palabras. "La innumerable multitud de los signos que permiten a los hombres descubrir sus pensamientos está constituida por las palabras" (*Doctrina*, II, III, 4). El privilegio de las palabras sólo es, aparentemente, cuantitativo.

2. *Según el origen del signo y el uso*

Una nueva distinción produce dos parejas de especies de signos; pero es posible reunirlas, como lo hace el propio San

Agustín, en una categoría única. Tal distinción está preparada en el primer libro de *La doctrina cristiana.* Esta parte de la obra empieza con una división entre signos y cosas. No bien formulada, la distinción se descarta porque los signos, lejos de oponerse a las cosas, forman parte de ellas; "cosa" está tomada aquí en el sentido más vasto de todo lo que existe. "Todo signo es también una cosa, sin lo cual no sería nada" (I, II, 2). La oposición no puede restablecerse sino en otro nivel, funcional y no ya sustancial. Un signo, en efecto, puede considerarse desde dos puntos de vista: como cosa o como signo (es el orden que sigue la exposición de San Agustín):

> Al escribir sobre las cosas he llamado la atención acerca de lo que son, y no de lo que además significan, fuera de sí mismas. A la vez, al tratar de los signos, advierto que la atención ya no se dirige sobre lo que las cosas son, sino, al contrario, sobre los signos que ellas representan, es decir, sobre lo que significan (II, I, 1).

La oposición no se establece entre cosas y signos, sino entre cosas puras y cosas-signos. Sin embargo, existen cosas que sólo deben su existencia al hecho de que son utilizadas como signos: son las que, evidentemente, se acercan más a los signos puros (sin que puedan llegar al límite). Esta posibilidad de que los signos pongan entre paréntesis su naturaleza de cosas es lo que permite la nueva caracterización introducida por San Agustín.

En efecto, San Agustín opondrá los signos naturales y los signos intencionales *(data).* Con frecuencia se ha entendido mal esta oposición, puesto que se ha creído ver en ella la otra oposición, más común en la antigüedad, entre natural y convencional. Un estudio de Engels ha aclarado este punto de manera útil. San Agustín escribe: "Entre los signos, unos son naturales y otros intencionales. Los signos naturales son los que, sin intención ni deseo de significar, permiten conocer por sí algo más de lo que ellos mismos son" (II, I, 2). Los ejemplos de signos naturales son: el

humo con relación al fuego, la huella del animal, el rostro del hombre. "Los signos intencionales son los que todos los seres vivos se dirigen unos a otros para mostrar, en la medida en que pueden, los movimientos de su alma, es decir, todo lo que sienten y lo que piensan" (II, II, 3). Los ejemplos de signos intencionales son sobre todo humanos (las palabras); pero también incluyen los gritos de los animales que anuncian la presencia de alimento o simplemente la presencia del emisor de signos.

Vemos por qué la oposición entre signos naturales e intencionales se relaciona con la oposición entre cosas y signos. Los signos intencionales son cosas producidas en razón de su empleo como signo (origen) y que sólo se utilizan con ese fin (uso); en otros términos, son cosas cuya función de cosa está reducida al mínimo. Esto es, pues, lo que más cerca está de los signos puros (inexistentes). Estos signos intencionales no son necesariamente humanos y no existe ninguna correlación obligatoria entre el carácter natural o intencional y su modo de transmisión (la clasificación de esos modos surge a propósito de los signos intencionales, sin que se vea con claridad el motivo. Advirtamos también que las palabras son signos intencionales, cosa que, además del fonetismo, constituye su segunda característica.

Podemos ver en esta oposición el eco de la que se encuentra en un pasaje de Aristóteles comentado más arriba (*De la interpretación,* 16 a). Sin embargo, el ejemplo del grito de los animales, que aparece aquí y allá incluido en clases opuestas, permite situar mejor la posición de San Agustín. Para Aristóteles, el hecho de que esos gritos no necesiten ninguna institución basta para que pueda considerárselos "naturales". Para San Agustín, en cambio, la intención de significar, atestiguada, permite incluirlos entre los signos intencionales: intencional no es lo mismo que convencional. Se supondrá que esta distinción es propia de San Agustín: basada en la idea de intención, se justifica que aparezca en su proyecto general que, como hemos visto, es psicológico y está orientado hacia la comunicación. Tal distinción permite a San Agustín superar la objeción que

Sexto hacía a los estoicos, en el sentido de que la existencia de los signos no implica necesariamente una estructura lógica que los engendre: algunos signos están dados en la naturaleza. Advertimos también que aquí se produce la integración de ambas especies de signos, totalmente aisladas para los predecesores de San Agustín: el signo de Aristóteles y de los estoicos se convierte en un "signo natural"; el símbolo de Aristóteles y la combinación de un significante y de un significado en los estoicos se transforman en "signos intencionales" (los ejemplos, por lo demás, son siempre los mismos). El término "natural" es algo equívoco: quizás sería más claro oponer los signos *ya existentes* como cosas a los que son intencionalmente *creados* con miras a la significación.

3. *Según la condición social*

Tal precaución terminológica sería tanto más deseable cuanto San Agustín introduce en otra parte de su texto la subdivisión —mucho más familiar, como lo hemos visto— de los signos en naturales (y universales) e institucionales (o convencionales). Los primeros son comprensibles de manera espontánea e inmediata; los segundos exigen un aprendizaje. Lo cierto es que en *La doctrina cristiana* San Agustín sólo toma en cuenta el caso de los signos impuestos por institución, y esto a propósito de un ejemplo que, aparentemente, ilustra lo opuesto:

> Los signos que hacen los histriones al bailar carecerían de sentido si los recibieran de la naturaleza y no de la institución y del asentimiento de los hombres. Si no fuera así, el pregonero no habría anunciado al pueblo de Cartago, cuando en los primeros tiempos danzaba un pantomimo, lo que ese bailarín quería expresar. Muchos ancianos recuerdan aún este detalle y nos lo han contado. Ahora bien, debemos creerles porque, aún hoy, cuando alguien entra en el teatro sin ser iniciado en semejantes puerilidades, es inútil

> que preste toda su atención si no aprende por medio de otra persona el significado de los gestos de los actores (II, XXV, 38).

Inclusive la pantomima, signo que a primera vista parece natural, requiere una convención y, por lo tanto, un aprendizaje. Así, San Agustín retoma en el interior de su tipología la oposición habitualmente aplicada al origen del lenguaje (como ya lo había hecho Sexto antes que él).

Como las precedentes, esta oposición no está explícitamente articulada con las demás. Podemos suponer que si San Agustín no da aquí ningún ejemplo de signo natural (en el sentido que acabamos de ver), es porque su tratado está explícitamente dedicado a los signos intencionales; ahora bien, los signos naturales sólo podrían encontrarse entre los signos ya existentes. El signo intencionalmente creado implica el aprendizaje y, por lo tanto, la institución. Pero ¿todo signo ya existente es natural, es decir, captable fuera de toda convención? San Agustín no lo afirma y no es difícil encontrar ejemplos en contra. Lo cierto es que en *La catequesis de los principiantes* describe como natural un signo que en *La doctrina cristiana* figuraba entre los signos no intencionales:

> Las huellas son una producción del espíritu, así como el rostro es una expresión del cuerpo. La cólera, *ira,* está designada de un modo en latín, de otro modo en griego, de otro modo en las demás lenguas, a causa de su diversidad. Pero la expresión del rostro de un hombre encolerizado no es latina ni griega. Si alguien dice: *Iratus sum* ningún pueblo, salvo el latino, lo comprende. Pero si la pasión de su alma enardecida le sube al rostro y transforma su expresión, todos los espectadores deducen: "He aquí un hombre encolerizado" (II, 3).

La misma afirmación en las *Confesiones:*

> Los gestos son como el lenguaje natural de todos los pueblos, hecho de cambios fisionómicos, guiños y mo-

vimientos de los demás miembros, y también del tono de la voz que revela el sentimiento del alma en la persecución, la posesión, el rechazo o la huida de las cosas (I, VIII, 13).

Los signos naturales (pero el ejemplo en nuestra opinión es discutible) participan de la universalidad de las huellas del alma, cuyas propiedades se han visto antes. San Agustín, muy cerca de Aristóteles en esto, considera arbitraria (convencional) la relación entre palabras y pensamientos, y juzga que es universal (y por lo tanto natural) la que existe entre pensamientos y cosas.

Esta insistencia en la naturaleza necesariamente convencional del lenguaje nos permite adivinar la poca fe que San Agustín tiene en la motivación: para él, la motivación no puede reemplazar el conocimiento de la convención.

> Todo el mundo busca cierta semejanza en su manera de significar, de manera que los signos mismos reproduzcan, en lo posible, la cosa significada. Pero como una cosa puede asemejarse a otra de muchas maneras, tales signos sólo pueden tener entre los hombres un sentido determinado cuando se suma a ellos un asentimiento unánime (*Doctrina,* II, XXV, 38).

La motivación no exime de la convención; el razonamiento sintetizado aquí en una frase se desarrolla largamente en *Del maestro,* donde San Agustín demuestra que no se puede estar seguro del sentido de un gesto sin la ayuda de un comentario lingüístico y, por consiguiente, de la institución que es el lenguaje. Por eso mismo, San Agustín niega toda importancia decisiva a la oposición natural-convencional (o arbitrario); los intentos del siglo XVIII, retomados por Hegel y Saussure, de basar en esto la oposición entre signos (arbitrarios) y símbolos (naturales) ya están superados.

Esta "arbitrariedad del signo" lleva naturalmente a la polisemia.

> Como las cosas son semejantes bajo aspectos múltiples, cuidémonos de tomar como regla que una cosa

signifique siempre lo que, por analogía, significa en un lugar determinado. En verdad, el Señor emplea la palabra "levadura" en el sentido de un reproche cuando dice: "Guardaos de la levadura de los fariseos" (Mateo, 16, 11) y en el sentido de un elogio cuando dice: "¿A qué compararé el reino de Dios? Es semejante a la levadura, que una mujer tomó y escondió en tres medidas de harina hasta que todo hubo fermentado" (Lucas, 13, 20-21). (*Doctrina,* III, XXV, 35).

4. *Según la naturaleza de la relación simbólica*

Después de las clasificaciones en intencional-no intencional y en convencional-natural, San Agustín analiza por tercera vez los mismos hechos y llega a una nueva articulación diferente: la de los signos *propios* con los signos transpuestos *(translata)*. El origen retórico de esta oposición es evidente, pero San Agustín —como Clemente antes que él, pero de manera más nítida— generaliza en términos de signos lo que la retórica decía acerca del sentido de las palabras.

He aquí cómo se introduce la oposición:

> Los signos son propios o transpuestos. Se los llama propios cuando se emplean para designar los objetos a propósito de los cuales fueron creados. Por ejemplo, decimos "un buey" cuando pensamos en el animal que todos los hombres de lengua latina llaman con ese nombre. Los signos son transpuestos cuando los objetos mismos que designamos mediante sus términos propios son empleados para designar otro objeto. Por ejemplo, decimos "un buey" y comprendemos mediante esas dos sílabas el animal que por hábito llamamos con ese nombre. Pero en cambio ese animal nos hace pensar en el evangelista que, según la interpretación del Apóstol, la Escritura designa con estas palabras: "No pondrás bozal al buey que trilla" (I Corintios, 9, 9) (*Doctrina,* II, X, 15).

Los signos propios se definen de la misma manera que los signos intencionales: son creados para su uso como signos. Pero la definición del signo transpuesto no es exactamente simétrica; no son signos "naturales", es decir, no figuran entre los que tienen una existencia anterior a su empleo como signos. Se definen más generalmente por su naturaleza secundaria: un signo es transpuesto cuando su significado se convierte, a su vez, en significante; en otros términos, el signo propio se basa en una sola relación; el signo transpuesto, en dos operaciones sucesivas (hemos visto que esta idea ya se insinuaba en Clemente).

Lo cierto es que nos situamos de repente en el interior de los signos intencionales (puesto que San Agustín se preocupa exclusivamente de ellos) y es allí donde se reitera la operación que ha servido para aislarlos: los signos propios se crean expresamente para un uso significante y además se los emplea de acuerdo con ese propósito inicial. Los signos transpuestos son, asimismo, signos intencionales (los únicos ejemplos dados son las palabras), pero en vez de ser usados de acuerdo con su finalidad inicial, se los desvía hacia un uso segundo (como ocurría con las cosas cuando se convertían en signos).

Esta analogía estructural —que no es una identidad— explica la afinidad entre signos transpuestos (sin embargo, lingüísticos) y signos no intencionales ("naturales" y no lingüísticos). No es casual que los ejemplos de ambos se comuniquen: el buey no debe su existencia a una finalidad semiótica, pero *puede* significar; por consiguiente, es a la vez signo natural y signo transpuesto (o elemento posible de éste). Este tercer enfoque del mismo fenómeno es, desde el punto de vista formal, el más satisfactorio: ya no es una contingencia empírica lo que permite distinguir entre signos (ya existentes o creados expresamente, comprensibles por sí sólos o por la fuerza de una convención) sino una diferencia de estructura: la relación simbólica simple o doble. El lenguaje ya no constituye una clase aparte dentro de los signos: una parte de los signos lingüísticos (las expresiones indirectas) están en la misma categoría que los signos no lin-

güísticos. Podemos decir que esta oposición, fundada en un análisis de forma y no de sustancia, representa la adquisición teórica más importante de la semiótica agustiniana. Observemos, al mismo tiempo, que esta articulación misma contribuye a salvar parcialmente la distancia entre ambos fenómenos, mucho más separados en Aristóteles (símbolo versus signo), en los estoicos (significante-significado versus signo o en Clemente (lenguaje directo versus simbolismo).

El origen de la oposición propio-transpuesto es retórica; pero la diferencia entre San Agustín y la tradición retórica no reside sólo en la extensión que nos lleva de la palabra al signo. Lo nuevo es la definición misma de lo "transpuesto": ya no se trata de una palabra que cambia de sentido, sino de una palabra que designa un objeto que, a su vez, es portador de un sentido. Esta descripción se aplica, en efecto, al ejemplo citado (el buey, el evangelista, etc.), que no se parece a los tropos retóricos. En la página siguiente, sin embargo, San Agustín da otro ejemplo de signo transpuesto que se ajusta perfectamente a la definición retórica. Más que una confusión entre dos especies de sentido indirecto, quizá éste sea un intento que San Agustín hace para ampliar la categoría de sentido transpuesto y permitir que incluya la alegoría cristiana. Al hablar de las dificultades que surgen durante la interpretación, San Agustín habla de dos especies que corresponden a esas dos formas de sentido indirecto. La oposición aparecerá mejor formulada en *De la Trinidad,* donde San Agustín concibe dos especies de alegoría (es decir, de signos transpuestos), según las palabras o según las cosas. El origen de esta distinción es tal vez una frase de Clemente, quien sin embargo cree que se trata de dos definiciones alternativas de una sola y misma noción.

Otro intento de subdivisión en el interior del sentido transpuesto llevará después a la célebre doctrina de los cuatro sentidos de la Escritura. Aún se discute que San Agustín sea el creador de esa doctrina. En este sentido, disponemos de varias series de textos. En una de ellas, representada por *De Utilitate credendi,* 3, 5, y en un pasaje paralelo aunque

más breve de *De Gen. ad lit. imperf.*, 2, se distinguen de manera muy precisa cuatro términos: la historia, la etiología, la analogía y la alegoría. Pero no está claro que sean en verdad sentidos propiamente dichos; más bien serían diferentes operaciones a que se somete el texto por interpretar. En especial, la analogía es el procedimiento que para explicar un texto acude a otro texto. La etiología es de índole más problemática: consiste en buscar la causa del acontecimiento, del hecho evocado por el texto. Es una explicación y, por lo tanto, un sentido, pero es dudoso que en verdad pertenezca propiamente al texto analizado; más bien es algo suministrado por el comentador. Sólo quedan dos sentidos: el histórico (literal) y el alegórico; los ejemplos que da San Agustín de este último indican más bien que no distingue entre las especies de alegoría de la misma manera en que lo hará la tradición posterior. Esos ejemplos incluyen: Jonás en la ballena para Cristo en la tumba (tipología en la tradición posterior); los castigos de los judíos durante el Exodo como incitación a no pecar (tropología); las dos mujeres, símbolo de las dos Iglesias (anagogía). Debemos agregar que San Agustín no distingue tampoco entre sentido espiritual y sentido transpuesto (atribuye la misma definición al uno y al otro). Si comparamos sus conclusiones con la tradición posterior, codificada por Santo Tomás, comprobamos la siguiente redistribución:

<table>
<tr><th></th><th>SENTIDO PROPIO</th><th>SENTIDO TRANSPUESTO</th><th>SENTIDO ESPIRITUAL</th></tr>
<tr><td>San Agustín</td><td>sentido propio</td><td colspan="2">sentido transpuesto</td></tr>
<tr><td>Santo Tomás</td><td colspan="2">sentido literal</td><td>sentido espiritual</td></tr>
</table>

Para resumir: sólo hay una dicotomía esencial para San Agustín (propio-transpuesto); el resto importa poco.

Pero existe otro texto que debemos examinar aquí. Se encuentra de *De Gen. ad lit.*, I, 1; San Agustín habla en

él sobre el contenido de los diversos libros de la Biblia: hay unos, dice, que evocan la eternidad, otros que registran hechos, otros que anuncian el futuro, otros que indican reglas de comportamiento. Aquí no aparece la afirmación de un cuádruple sentido del mismo pasaje; sin embargo, la teoría está en germen.

En su esfuerzo por precisar la índole de los signos transpuestos, San Agustín los vincula con dos hechos semánticos relacionados: la ambigüedad y la mentira. La ambigüedad atrae durante largo rato su atención: a partir de la *Dialéctica,* donde las dificultades en la comunicación se clasifican según se deban a oscuridades o a ambigüedades (esta subdivisión ya se encuentra en Aristóteles). Estas comportan, como una de sus subdivisiones, las ambigüedades debidas al sentido transpuesto. La misma articulación jerárquica reaparece en *La doctrina cristiana:* "La ambigüedad de la Escritura proviene o bien de los términos tomados en sentido propio, o bien de los términos tomados en sentido transpuesto" (III, I, 1). Por ambigüedad debida al sentido propio, debemos entender una ambigüedad en que lo semántico no desempeña ningún papel; por consiguiente, es fónica, gráfica o sintáctica. Las ambigüedades semánticas coinciden simplemente con las que se deben a la presencia de un sentido transpuesto. La posibilidad de ambigüedades semánticas fundadas en la polisemia léxica no se considera.

Especie en la categoría de "ambigüedad", los signos transpuestos deben distinguirse nítidamente, en cambio, de las mentiras, aunque tanto los unos como las otras no digan la verdad si se toman al pie de la letra.

> Dios nos guarde de atribuir [a las parábolas y figuras de la Biblia] un carácter falaz. Si no, habría que infligir el mismo epíteto a la serie tan larga de las figuras de retórica, y en especial a la metáfora, así llamada porque transporta una palabra de la cosa que designa propiamente a otra cosa que designa impropiamente. Cuando decimos, en efecto, mieses ondulantes, viñas perladas, juventud en flor, cabello de nie-

ve, sin duda no hay en las cosas así nombradas ondas, ni perlas, ni flores, ni nieve; ¿habrá que llamar mentira la transposición que afecta esos términos? (*Contra la mentira*, X, 24).

La explicación de esa diferencia está dada más adelante: reside precisamente en la existencia de un sentido transpuesto, ausente en las mentiras, que permite restituir la verdad a los tropos. "Esas palabras y esas acciones (. . .) están hechas para darnos la inteligencia de las cosas a las que se refieren" *(ibid.)*. Y además: "Nada de lo que se hace o se dice en un sentido figurado es mentira. Toda palabra debe referirse a lo que designa para quienes están en situación de comprender su significado" (*La mentira*, V, 7). Las mentiras no son verdaderas en sentido literal, pero tampoco tienen sentido transpuesto.

5. *Según la naturaleza de lo designado, signo o cosa*

Los signos transpuestos se caracterizan porque su "significante" ya es un signo cabal; ahora podemos considerar el caso complementario en que no ya el significante, sino el significado es un signo entero. Reuniremos en esta categoría dos casos que están aislados en San Agustín: el de las letras, signos de los sonidos, y el de los usos metalingüísticos del lenguaje. En cada uno de esos casos se designa el signo, pero la primera vez se trata de su significante y la segunda vez de su significado.

a) *las letras*

En cuanto concierne a las letras, San Agustín se atendrá siempre al adagio aristotélico: las letras son signos de los sonidos. Así en *De la dialéctica:*

> Cuando está escrita ya no es una palabra, es el signo de una palabra que, presentando sus letras ante los ojos del lector, muestra a su espíritu lo que debe emitir verbalmente. En efecto, ¿qué hacen las letras sino

> mostrarse ante los ojos y, además, mostrar palabras al espíritu? (V).

Asimismo en *Del maestro:*

> Las palabras escritas (...) deben comprenderse como signos de palabras (IV, 8).

O en *La doctrina cristiana:*

> Las palabras no se muestran ante los ojos por sí mismas sino mediante los signos que les son propios (II, IV, 5).

Y en *La Trinidad:*

> Las letras son signos de los sonidos, así como los sonidos en la conversación son signos del pensamiento (XV, X, 19).

Sin embargo, San Agustín destaca varias características suplementarias de las letras. La primera, descrita en *De la dialéctica,* constituye una paradoja: las letras son signos de los sonidos, pero no de cualquier sonido, sino únicamente de los sonidos articulados; ahora bien, los sonidos articulados son los que pueden designarse mediante una letra. "Llamo sonido articulado al que puede representarse por letras" (V). Podríamos decir que las letras resultan de un análisis fonológico implícito, puesto que representan sólo las invariantes. Tomada en un sentido más vasto, la "escritura" parece igualmente indispensable al lenguaje: así como esas "huellas" de que nos hablaba la *Catequesis* y que las palabras traducen.

En *La doctrina cristiana,* San Agustín insiste en la naturaleza durativa de las letras, por oposición al carácter puntual de los sonidos: "Como los sonidos, no bien han hecho vibrar el aire, pasan de inmediato y no duran sino mientras resuenan, se han fijado sus signos mediante letras" (II, IV, 5). Por lo tanto, las letras permiten superar la obligatoriedad del "ahora" que pesa sobre la palabra dicha. En *De la*

Trinidad, San Agustín va más lejos en el mismo sentido; la escritura permite tomar en cuenta no sólo el "antaño", sino también el "en otra parte". "Esos signos corporales y otros de esa índole suponen la presencia de los que nos ven, nos oyen y reciben nuestras palabras; la escritura, en cambio, fue inventada para permitirnos hablar también con los ausentes" (XV, X, 19). La escritura está definida por su complicidad con la ausencia.

b) *el uso metalingüístico*

En ningún momento San Agustín toma en cuenta el hecho singular de que las letras designan otros signos (los sonidos). Sin embargo, es ese un rasgo que no le es desconocido, ya que siempre se ha interesado por el problema del uso metalingüístico de las palabras. En *De la dialéctica,* San Agustín observa que las palabras pueden ser utilizadas como signos de las cosas o como nombres de las palabras; la distinción aparece todo a lo largo de *Del maestro,* donde San Agustín pone en guardia contra las confusiones que pueden resultar de esos dos usos muy diferentes del lenguaje.

También en *De la dialéctica* San Agustín observa al pasar: "No podemos hablar de las palabras sin acudir a palabras" (V); esta observación se generalizará en *La doctrina cristiana*: "He podido enunciar con palabras esos signos cuyos géneros he esbozado brevemente; pero no hubiese podido de ningún modo enunciar las palabras mediante esos signos" (II, III, 4). No sólo las palabras, pues, pueden utilizarse de manera metalingüística; pero son las únicas susceptibles de un uso metasemiótico. Esta comprobación es de una importancia capital, pues permite discernir la especificidad de las palabras en la categoría de los signos. Por desgracia, es una comprobación aislada y no teorizada por San Agustín, que no intenta en ninguna parte articularla con las demás clasificaciones esbozadas. Podríamos preguntarnos por ejemplo si todos los signos verbales (los propios y los transpuestos) poseen en la misma me-

dida esta capacidad; o bien cuál es la propiedad de las palabras que las hace aptas para desempeñar ese papel. También en cuanto a esto San Agustín se limita a observar y yuxtaponer, sin llegar a una articulación teórica.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Procuremos extraer algunas conclusiones acerca del doble objeto de este primer capítulo: San Agustín y la semiótica.

Hemos visto ante todo en qué consiste la posición de San Agustín. A lo largo de su trabajo semiótico, obedece a una tendencia que consiste en situar el problema semiótico en el marco de una teoría psicológica de la comunicación. Este movimiento es tanto más digno de atención porque contrasta con el punto de partida de San Agustín, es decir, la teoría estoica del signo. Pero no es del todo original: la perspectiva psicológica ya era la de Aristóteles. Sólo que San Agustín desarrolla esta tendencia más que ninguno de sus predecesores; tal desarrollo se explica por el uso teológico y exegético que quiere hacer de la teoría del signo.

Pero si la originalidad de detalle de San Agustín es limitada, su "originalidad" sintética —o más bien su capacidad ecuménica— es enorme y da como resultado la primera construcción que, en la historia del pensamiento occidental, merece el nombre de semiótica. Recordemos las grandes articulaciones de este ecumenismo: retórico de profesión, San Agustín someterá, ante todo, su saber a la interpretación de textos particulares (la Biblia): la hermenéutica absorbe así la retórica; por otra parte, se anexionará a ella la teoría lógica del signo, aunque al precio de un desplazamiento de la estructura a la sustancia, ya que en lugar del "símbolo" y del "signo" de Aristóteles se descubren los signos intencionales y naturales. Ambos conglomerados se fundirán en *La doctrina cristiana* para dar nacimiento a una teoría general de los signos o semiótica en la cual los "signos" provenientes de la tradición retórica

(transformada mientras tanto en hermenéutica), es decir, los "signos transpuestos", encuentran su lugar.

Este extraordinario poder de síntesis (que no es menos notable por el hecho de que San Agustín tenga precursores en la vía del eclecticismo) corresponde al lugar histórico de San Agustín, foco a partir del cual las tradiciones antiguas se transmitirán a la Edad Media. Tal poder se advierte en muchos otros ámbitos, que a veces se acercan al nuestro: así, en particular, varios pasajes del tratado *De la dialéctica*, donde los cambios históricos de sentido (en la parte etimológica del tratado) se describen en términos de tropos retóricos y la historia no aparece, pues, sino como una proyección de la tipología en el tiempo. Más aún: por primera vez la clasificación aristotélica de las asociaciones, que se encuentra en el capítulo II del tratado *De la memoria* (por semejanza, por proximidad, por contrariedad), será utilizada para describir la variedad de esas relaciones de sentido, sincrónicas o diacrónicas.

Es en este lugar preciso donde debemos apartarnos del destino personal de San Agustín para preguntarnos qué precio debió pagar el conocimiento para poder engendrar la semiótica. Puesto que el lenguaje existe, la primera pregunta de toda semiótica, empíricamente si no ontológicamente, es ésta: ¿cuál es el lugar que ocupan los signos lingüísticos en el conjunto de los signos en general? Mientras nos interroguemos sólo en cuanto al lenguaje verbal, permaneceremos en el interior de una ciencia (o de una filosofía) del lenguaje; sólo el estallido del marco lingüístico justifica la instauración de una semiótica. Y este es precisamente el gesto inaugural de San Agustín: desplazará lo que se decía de las palabras en el marco de una retórica o una semántica hacia el plano de los signos, donde las palabras sólo ocupan un lugar entre otros. Pero, ¿qué lugar?

Al buscar la respuesta, podemos preguntarnos si el precio pagado por el nacimiento de la semiótica no es demasiado alto. En el plano de los enunciados generales, San Agustín sólo sitúa las palabras (los signos lingüísticos) en

el interior de dos clasificaciones. Las palabras pertenecen, por un lado, al ámbito de lo auditivo y, por el otro, al de lo intencional; la intersección de esas dos categorías da como resultado los signos lingüísticos. Al hacerlo, San Agustín no advierte que no dispone de ningún medio para distinguirlos de otros "signos auditivos intencionales", con excepción de la frecuencia de su empleo. Su texto es harto revelador en este sentido: "Los que dependen del oído son, como he dicho, los más abundantes, sobre todo en el lenguaje. En verdad la trompeta, la flauta, la cítara emiten con gran frecuencia un sonido, no sólo agradable, sino también significativo. Sin embargo, todos esos signos, comparados con las palabras, son muy pocos" (*Doctrina*, II, III, 4). Entre la trompeta que anuncia el ataque (para tomar un ejemplo en que la intencionalidad es indudable) y las palabras, ¿la diferencia sólo estaría en la frecuencia mayor de las segundas? Eso es todo cuanto nos ofrece explícitamente la semiótica de San Agustín. Vemos cómo el prejuicio fonético, entre otras causas, es responsable de la ceguera ante el problema de la naturaleza del lenguaje: la necesidad de relacionar las palabras con un "sentido" oculta su especificidad (una concepción puramente "visual" del lenguaje que lo identificara con la escritura sería pasible del mismo reproche). La capacidad de síntesis de San Agustín, se vuelve en este caso contra él mismo: no es casual, quizá, que los estoicos, no más que Aristóteles, rehusaran dar el mismo nombre al signo "natural" (asimilado por ellos a la inferencia) y a la palabra. La síntesis sólo es fructífera cuando no suprime las diferencias.

Se ha advertido, por cierto, que San Agustín destaca ciertas propiedades del lenguaje que no pueden explicarse por su índole intencional auditiva, y en primer término su capacidad metasemiótica. Pero no se hace esta pregunta: ¿cuál es la propiedad del lenguaje que le asegura tal capacidad? Sólo una respuesta a esta pregunta fundamental podría resolver otro problema que deriva de ella y que es el del "precio" de la instauración semiótica: ¿es útil unificar en una sola noción —el signo— lo que posee tal

propiedad metasemiótica y lo que no la posee? (Debe tomarse en cuenta que esta nueva pregunta contiene, circularmente, el término "semiótico".) Utilidad que no podemos calcular antes de saber qué está en juego en la oposición signos lingüísticos-signos no lingüísticos. La ignorancia (para no decir el rechazo) de la diferencia entre las palabras y los demás signos es el origen de la semiótica de San Agustín, así como la de Saussure, quince siglos después. Lo cual hace problemática la existencia misma de la semiótica.

Sin embargo, San Agustín ya había vislumbrado una posibilidad para salir de tal atolladero (aunque quizá no tuviera conciencia tanto de esta posibilidad como del atolladero mismo): consistía en extender la categoría retórica de lo propio-transpuesto al campo de los signos. Tal categoría trasciende tanto la oposición sustancial de lo lingüístico-no lingüístico (ya que aparece en los dos ámbitos) como las oposiciones pragmáticas y contingentes: lo intencional-natural o lo convencional-universal. Así, permite articular dos grandes modos de designación que hoy nos inclinaríamos a llamar con términos distintos: la significación y la simbolización. A partir de aquí nos interrogaremos acerca de la diferencia que los fundamenta y que explica, indirectamente, la presencia o la falta de una capacidad metasemiótica. En otras palabras: la semiótica no merece el derecho de existir salvo que mediante el gesto mismo que la inaugura ya se articulen la semántica y la simbólica. Esto es lo que nos permite valorar, a veces a pesar de ella misma, la obra instauradora de San Agustín.

NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Se encontrarán referencias complementarias para esta exposición en las historias de las diferentes disciplinas de que me he servido. Así: R. H. Robins, *A Short History of Linguistics*, Londres, 1969, trad. franc., París 1976; W. y M. Kneale, *Development of Logic*, Oxford, 1962; R. Blanché, *La Logique et son histoire*, París, 1970; C. S. Baldwin,

Ancient Rhetoric and Poetic, Gloucester, 1924; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963; G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, 1972; J. Cousin, *Études sur Quintilien*, París, 1935; J. Pépin, *Mythe et Allégorie*, París, 1958.

El estudio más completo de la semiótica agustiniana es el de B. Darrell Jackson, "The Theory of Signs in Saint Augustine's *De Doctrina christiana*", *Revue des études augustiniennes*, 15, (1969), 9-49; está reproducido en R. A. Markus (comp.), *Augustine*, Garden City, N. Y., 1972, 92-147; allí se encontrarán las referencias de los estudios anteriores, a los que se agregará J. Pépin, *Saint Augustin et la Dialectique*, Villanova, 1976. En cambio puede dejarse de lado R. Simone, "Sémiologie augustinienne", *Semiotica*, 6 (1972), 1-31. No he podido consultar C. P. Mayer, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*, Würzburg, 1969.

2. ESPLENDOR Y MISERIA DE LA RETORICA

La primera gran crisis de la retórica coincide poco más o menos con el comienzo de nuestra era. Se encuentra un testimonio de ello en el justamente célebre *Diálogo de los oradores* de Tácito. La frase inicial ya certifica la declinación de la retórica: "Los siglos precedentes dieron muestra de un abundante florecimiento de oradores célebres, de tan famoso talento, mientras que nuestra época, estéril y privada de esa gloria oratoria, casi ha olvidado el término mismo de orador" (I).

Sería erróneo ver en estas palabras sólo una reformulación del eterno adagio: "Todo tiempo pasado fue mejor". Tanto los análisis de Tácito como una observación de la evolución retórica en su época demuestran la realidad del cambio.

¿Qué era la retórica de los "siglos precedentes"? Lo dice una expresión harto conocida, pero cuyo sentido original ya no nos impresiona: es el arte de persuadir. O como lo decía Aristóteles al principio de su *Retórica*: "La retórica es la facultad de descubrir especulativamente lo que, en cada caso, puede ser propio para persuadir" (I, 2; 1355 b). La retórica tiene por objeto la elocuencia; ahora bien, la elocuencia se define como un habla eficaz, que permite influir sobre los demás. La retórica no concibe el lenguaje como forma —no se preocupa por el enunciado como tal—, sino como acción; la forma lingüística se convierte en el ingrediente de un acto global de comunicación (cuya especie más característica es la persuasión). La retórica no

se pregunta acerca de la estructura del habla, sino acerca de sus funciones. El elemento constante es el objetivo propuesto: persuadir (o, como se dirá después, instruir, conmover y agradar); los medios lingüísticos se toman en consideración en la medida en que pueden servir para lograr ese fin.

La retórica estudia los medios que permiten llegar al objetivo propuesto. No es sorprendente que las metáforas empleadas dentro de su propio ámbito para designarla estén basadas siempre en esa relación entre los medios y el fin. Se comparará la retórica con la técnica del médico o con la del estratega militar. Así, Aristóteles:

> Resulta, pues, evidente que la retórica... es útil y que su función propia no es persuadir, sino discernir los medios para persuadir que cada tema implica; otro tanto ocurre con todas las demás artes; porque tampoco es propio de la medicina devolver la salud al enfermo, sino avanzar lo más lejos posible en el camino del arte de curar; en efecto, se puede tratar como es debido a los enfermos que ya no podrían recobrar la salud (I, 1; 1355 b).

O en la *Retórica a Herennio*:

> Esta manera de disponer los desarrollos como ordenando a los soldados en un campo de batalla podrá lograr que, en un caso hablando, en el otro combatiendo, se alcance fácilmente la victoria (III, 10, 18).

Vemos, pues, que el espíritu que anima la retórica es pragmático y por consiguiente inmoral: sean cuales fueren las circunstancias o la causa defendida, hay que lograr el fin. Y no son las pocas declaraciones de principios reagrupadas a la entrada o la salida del edificio retórico (según las cuales sólo deben defenderse las causas justas) las que impedirán al orador elocuente servirse de su arte con fines cuya justicia sólo es indudable para él mismo. La retórica no valora una especie de habla con preferencia a otras; todo es válido, siempre que se logre el fin: cualquier habla

puede ser eficaz siempre que se la utilice con miras a un propósito para el cual sea apropiada. Recordamos las enumeraciones "tópicas" que prevén todos los casos posibles y encuentran un remedio para todo:

> El nacimiento: en caso de elogio, se habla de los antepasados; si el nacido es ilustre, ha sido igual o superior a su nacimiento; si es modesto, el nacido lo debe todo a sus propias cualidades y no a las de sus antepasados; en caso de censura, si el nacimiento es ilustre, ha deshonrado a los antepasados; si es oscuro, también ha sido para ellos una causa de deshonra (*Retórica a Herennio*, III, 7, 13).

La retórica enseña a practicar el tipo de discurso que conviene a cada caso particular.

La noción clave de la retórica es, pues, la de lo conveniente, lo apropiado (*prepon, decorum*), como lo ha observado Albert Yon ("Es mediante una simplificación arbitraria como se ha hecho de la conveniencia un capítulo de la elocución, cuando en verdad es el principio que rige todo el arte de hablar"). Lo conveniente es el fundamento de la eficacia y por lo tanto de la elocuencia:

> El hombre elocuente, escribe Cicerón, debe sobre todo dar prueba de la sagacidad que le permitirá adaptarse a las circunstancias y a las personas. Pienso, en efecto, que no debe hablarse siempre ni delante de todos, ni contra todos, ni para todos, ni a todos de la misma manera. Será, pues, elocuente quien sea capaz de adaptar su lenguaje a lo que convenga en cada caso (*Orador*, XXXV-XXXVI, 123).

El habla se consume en su funcionalidad; ahora bien, ser funcional es ser conveniente.

Tal era la retórica antes de su crisis. ¿Podemos remontarnos al origen, a las causas de la crisis? Sí, en caso de que deseemos seguir los análisis de Tácito, que vincula directamente lo retórico con lo político y lo social. Para él, la elocuencia se desarrollaba en la medida en que servía

realmente a algo, en la medida en que era un instrumento eficaz; pero eso es posible sólo en un Estado donde la palabra poseyera un poder: en otros términos, en un Estado libre y democrático.

> La gran elocuencia, como la llama, necesita materia para alimentarse, movimiento para animarse, y brilla consumiéndose (XXXVI).

En una democracia, el destino de un pueblo suministra esa materia.

> No olvidemos el alto rango de los acusados ni la importancia de las causas, circunstancias que por sí solas son un estimulante enérgico para la elocuencia (. . .) La fuerza del talento aumenta con la amplitud de los temas y no es posible pronunciar un discurso brillante y luminoso sin haber encontrado una causa digna de inspirarlo (XXXVII).

Este movimiento está asegurado por la libertad para hablar de todo, sin limitarse por consideraciones de rango o de personas, con "el derecho de atacar a los personajes más influyentes" (XL). Todo ello sólo es posible en un Estado donde sea débil la restricción impuesta por las instituciones y grande el poder de una asamblea deliberante: lo cual constituye la base de la democracia. Es así como Tácito caracteriza el período precedente:

> En la confusión general y *en ausencia de un jefe único*, el orador era hábil en proporción al ascendiente que podía ejercer sobre un pueblo *sin guía* (XXXVI). También nuestra ciudad, mientras navegó a la deriva, *sin dirección*. . ., produjo sin duda una elocuencia más vigorosa, así como un campo no domado por el cultivo produce hierbas más espesas (XL, el subrayado es mío).

La democracia es la condición indispensable para el florecimiento de la elocuencia; de manera recíproca, la elocuencia es la cualidad superior del individuo que pertenece

a una democracia: ambos son mutuamente imprescindibles. La elocuencia es "necesaria": tal es su rasgo dominante y al mismo tiempo la explicación de su éxito:

> Los antiguos habían llegado a la convicción de que, sin elocuencia, nadie podía adquirir o conservar en el Estado una situación de importancia destacada (XXXVI). Nadie llegó en esa época a tener gran influencia sin poseer cierta elocuencia (XXXVII).

La elocuencia brilló, pues, mientras no se produjeron cambios que acarrearían su declinación: la falta de libertad y la supresión de la democracia por un Estado fuerte con leyes bien establecidas y dirección autoritaria. Tal es el caso particular de Roma ("Pompeyo fue el primero que restringió esta libertad y por así decirlo puso freno a la elocuencia", XXXVIII), tal es también la ley general que Tácito formula claramente: "En ninguna nación, desde el momento en que fue reprimida por un gobierno regular, conocimos la elocuencia" (XL). Si la democracia desaparece, si es reemplazada por un gobierno fuerte que ya no necesita deliberaciones públicas, ¿de qué sirve la elocuencia?

> ¿Para qué desarrollar una opinión ante el Senado, puesto que *la minoría selecta de los ciudadanos* manifiesta muy pronto su acuerdo? ¿Para qué acumular discursos ante el pueblo, puesto que no son los incompetentes ni la multitud quienes deliberan acerca de los intereses públicos, sino *el más sabio de los hombres, únicamente*? (XLI, el subrayado es mío).

Por lo demás, ¿es de lamentar ese estado de cosas? No, de acuerdo con Materno, el personaje del diálogo que formula tal diagnóstico. Pues la libertad y la democracia amenazan la paz y el bienestar de cada individuo: ¿hay por qué lamentar la falta de remedios eficaces cuando lo natural sería alegrarse ante la ausencia de enfermedades?

> Si por ventura se encontrara un Estado donde nadie cometiera faltas, no se necesitarían oradores entre esa

> gente irreprochable, así como no harían falta médicos entre la gente saludable (XLI).

Fue demasiado alto el precio que debió pagarse por la antigua elocuencia: la inseguridad de vida de cada ciudadano, resultado directo de la institución democrática.

> Esta gran y gloriosa elocuencia de otros tiempos es la hija de la licencia, que los necios llaman libertad (...); desdeñosa de la obediencia y de lo serio, obstinada, temeraria, arrogante, no nace en los Estados dotados de una constitución. (...) Para la república, la elocuencia de los Gracos no merecía que también fuera preciso soportar sus leyes, y la fama oratoria de Cicerón costó demasiado cara para su fin (XL).

Conclusión:

> Desde el momento en que nadie puede gozar a la vez de una gran reputación y de una gran tranquilidad, deben aprovecharse las ventajas del siglo en que se vive sin criticar a los demás (XLI).

Dejemos de lado este juicio de valor; queda el análisis de los hechos. El florecimiento de la elocuencia estaba unido a cierta forma de Estado, la democracia; con la desaparición de la democracia, la elocuencia sólo puede declinar. ¿O inclusive desaparecer? Otro tanto ocurre con la retórica, que enseñaba cómo ser elocuente. A menos que la elocuencia cambie de sentido y, al mismo tiempo, la retórica de objeto. Y como la retórica no había muerto —lejos de ello— en el año cero, es natural que debiera producirse lo que en verdad se produjo.

En una democracia, el habla podía ser eficaz. En una monarquía (para resumir con rapidez) ya no puede serlo: el poder pertenece a las instituciones, no a las asambleas; su ideal cambiará necesariamente y el habla se considerará mejor en la medida en que pueda juzgarse *bella*. El mismo

Diálogo de los oradores contiene, antes del debate sobre las causas de la decadencia de la retórica, otro diálogo en que Apro y Mesala comparan los méritos respectivos de la antigua y la nueva elocuencia. Apro, defensor de esta última, le encuentra cualidades en las que no se pensaba en los tiempos de la elocuencia-instrumento: alaba los discursos recientes, que son "brillantes", "magníficos", "hermosos", sin preocuparse casi de su eficacia. En los discursos antiguos, "como en un edificio tosco, el muro es sólido y durable, pero muy poco pulido y brillante. Para mí, el orador, como un padre de familia rico y que busca la elegancia, debe estar cubierto por un techo que mientras lo protege contra la lluvia y el viento, deleita la vista y los ojos; además de un mobiliario que satisfaga las necesidades corrientes, debe tener sobre los muebles el oro y las pedrerías que inspiran el gusto de manejarlas y contemplarlas con frecuencia" (XXII; se advertirá el desplazamiento de las metáforas instrumentales a las que evocan el adorno). Cicerón, el último de los antiguos y el primero de los modernos, tiene en común con estos últimos ciertos rasgos que caracterizan sus discursos. "Fue, en efecto, el primero en trabajar el estilo, el primero en conceder atención a la elección de las palabras, al arte de ordenarlas" (XXII). La consecuencia inevitable de tal trabajo de estilo es que los discursos, cada vez más hermosos, ya no desempeñan con eficacia su (antigua) función, que es convencer, obrar. Tal es la respuesta que su interlocutor da a Apro: "Entre los minuciosos cuidados otorgados a la forma no existe ninguno que, como la experiencia nos lo demuestra, no se vuelva contra nosotros" (XXXIX).

La nueva elocuencia se distingue de la antigua porque su ideal es la calidad intrínseca del discurso y ya no su aptitud para servir a un fin externo. A decir verdad, la retórica anterior implicaba varias nociones que desde los orígenes podían convertirse en el fundamento de tal concepción de la elocuencia. Pero al producirse la crisis, dichas nociones precisan su sentido o acentúan notablemente su función. Así ocurre con el término *ornatio, ornare,* que como hemos de ver llega a ser el centro mismo del nuevo

edificio retórico: "El sentido primero de *ornare* es suministrar y equipar. Pero no está lejos del sentido de 'adornar' y sólo en esta acepción la *ornatio* es lo propio de la elocuencia" (A. Yon). Encontramos ejemplos de ambos sentidos de la palabra en Cicerón, figura característica de la transición. Ahora bien, ambos sentidos corresponden al mismo tiempo a las dos concepciones de la retórica, la antigua y la nueva, la instrumental y la ornamental.

Aún más notable es el término figura (*skema, conformatio, forma*). Entre Teofrasto o Demetrio y Quintiliano no es su sentido lo que varía: cada vez la figura se define mediante su sinónimo, la forma, o por comparación con los gestos y las actitudes del cuerpo. Así como el cuerpo adopta por fuerza actitudes y se sostiene de una determinada manera, el discurso posee siempre una determinada disposición, un modo de ser. Así, Cicerón dice: "las figuras que los griegos llaman *skémata*, como si fueran 'actitudes' del discurso. . . (*Del orador*, XXV, 83). Consecuencia importante de tal definición es que, si la tomamos al pie de la letra, todo discurso es figurado: algo que Quintiliano no deja de observar. Quintiliano formula la misma definición de la figura —"la forma, sea la que fuere, dada a un pensamiento, así como los cuerpos tienen una actitud diferente según la manera en que están conformados" (XI, 1, 10); "la palabra se aplica allí a actitudes y hasta a gestos" (IX, 1, 12)— y concluye: "Hablar así es decir que todo lenguaje tiene su figura. (. . .) Así, pues, en el primer sentido, el más general, no hay nada que no sea figurado" (IX, 1, 12).

Vemos, pues, que la figura se define siempre como un discurso cuya forma se percibe. Pero mientras que la figura antes era sólo una manera entre muchas otras de analizar el discurso, ahora ese concepto autotélico no puede ser más apropiado, ya que los discursos en su totalidad empiezan a ser apreciados "en sí mismos". La función de las figuras no dejará de acentuarse, pues, en las retóricas de la época.

Y sabemos que llegará un día en que la retórica ya no será más que una enumeración de figuras.

Pero entre la antigua y la nueva retórica se produce un cambio aún más importante, antes y después de Cicerón, que concierne a la organización misma de su ámbito. Sabemos que el edificio retórico se subdivide en cinco partes, de las cuales dos se refieren a la enunciación y las tres restantes al enunciado: *inventio, dispositio, elocutio*. En la antigua perspectiva instrumental, esas cinco partes eran igualadas en principio (a pesar de las diferencias, a veces muy marcadas, entre los autores): corresponden a cinco aspectos del acto lingüístico, *todos los cuales* están sometidos a un fin que es exterior a ellos: el de convencer al oyente. Cuando el objetivo exterior desaparece, la alocución —es decir, las figuras, los ornamentos— ocupa un lugar cada vez más importante, ya que es a través de ella como mejor se logra el nuevo objetivo: hablar (o escribir) con arte, crear hermosos discursos. He aquí el acta de esa inversión que Cicerón levanta, fundamentándola en una prueba suministrada por la etimología:

> Debemos conformar el tipo del orador perfecto y de la elocuencia suprema. Es sólo por este rasgo, es decir, por el estilo, por lo que se destaca, como su nombre mismo lo indica, y todos los demás permanecen en la sombra. Porque no se ha llamado "inventor" (de *inventio*), ni "compositor" (de *dispositio*), ni "actor" (de *actio*) a quien ha reunido todos esos rasgos, sino en griego "retórico", en latín "elocuente", de "elocución". En efecto, de todos los demás rasgos que se encuentran en el orador, cada uno puede reivindicar cierta parte: pero la fuerza suprema del habla, es decir, la elocución, sólo a él se concede (XIX, 61).

Así, la invención o la búsqueda de ideas será poco a poco eliminada de la retórica, reservada ahora a la elocución. Victoria ambigua de la elocución: gana la batalla en el interior de la retórica, pero pierde la guerra: la disciplina entera resulta masivamente desvalorizada precisamente a

causa de esa victoria. La pareja medios-fin será reemplazada por la de forma-fondo. La retórica se ocupa de la forma: las "ideas", antes un medio comparable a las palabras, asumen ahora la función externa y dominadora del "fin".

Ahora bien, el discurso que apreciamos en sí mismo a causa de sus cualidades intrínsecas, su forma y su belleza, ya existía entre los romanos; pero no es lo que hasta ese momento los romanos llamaban elocuencia, es más bien lo que hoy llamaríamos *literatura*. Apro es harto consciente de ese desplazamiento en el diálogo de Tácito: "Ahora se exigen en el discurso los ornamentos de la poesía, no deslucidos por la herrumbre de Accio o de Pacuvio, sino tomados del santuario de Horacio, Virgilio y Lucano (XX). Así es, en efecto, como se definía la poesía respecto de la elocuencia oratoria: la segunda dominada por la preocupación de la eficacia transitiva, la primera admirada por sí misma, a causa del trabajo a que se someten las palabras mismas del discurso. Cuando Cicerón quería distinguir a los oradores de los poetas, decía que estos últimos "se atienen más a las palabras que a las ideas" (*Del orador*, XX, 68).

La nueva elocuencia en nada difiere de la literatura; el nuevo objeto de la retórica coincide con la literatura. Y si el habla elocuente se definía antes por su eficacia, ahora se elogiará la palabra inútil, que no sirve. Volvamos una vez más al diálogo de Tácito. Se inicia con una discusión —de la que aún no nos hemos ocupado— entre Apro y Materno sobre el valor respectivo de la elocuencia y la poesía. Aunque ambas opiniones se oponen, los oradores coinciden en un punto: la elocuencia puede servir y la poesía es inútil. Sólo varía el modo de encarar la utilidad. Así, en cuanto a la elocuencia: según su defensor, "permite adquirir amistades y también conservarlas, anexarse provincias" (V); según el que la ataca, la elocuencia obliga a los oradores "a ver que cada día les pidan un favor y a desagradar a quienes se lo hacen" (XIII). De manera recíproca, en cuanto a la literatura: para uno, "la poesía y los versos (. . .) no otorgan ninguna dignidad honrosa a quienes los

cultivan y no aumentan sus fortunas. (. . .) ¿De qué sirven, Materno, los hermosos discursos que Agamenón o Jasón pronuncian en tus obras? "A quién devuelven sano y salvo a su casa y convertido en tu agradecido?" (IX); para el otro, "si las 'dulces Musas', según la expresión de Virgilio, alejándome de las inquietudes, de las preocupaciones, de la necesidad de obrar cada día en contra de mi voluntad, me llevan a sus retiros sagrados, hacia sus fuentes, ya no enfrentaré durante mucho tiempo los absurdos riesgos del foro ni las emociones de la popularidad" (XIII).

Uno de los interlocutores reprocha a la poesía que no sirva de nada; el otro se alegra por ello. Los poetas no tienen contacto con el mundo: ¿es ése un motivo de elogio o reproche? Apro dice:

> Los poetas, si en verdad quieren trabajar y producir, deben abandonar el trato de sus amigos y los halagos de Roma, dejar todas las preocupaciones y retirarse a los sotos y los bosques, según su expresión: es decir, la soledad (IX).

Pero la desdicha de unos es la felicidad de otros. Materno dice:

> En cuanto a esos sotos, esos bosques, esa soledad misma que Apro vitupera, encuentro en ellos tales goces que considero una de las mayores ventajas de la poesía el que no podamos entregarnos a ella en medio del ruido, ni con un litigante sentado ante nuestra puerta, ni entre los acusados en harapos y llorosos. Al contrario, el alma se retira a lugares puros e inocentes y disfruta del goce de una morada sagrada (XII).

Sea cual fuere la actitud ante la literatura, todos coinciden en definirla por su inutilidad. Quintiliano pensará del mismo modo:

> El encanto de las letras es más puro si se apartan de la acción, es decir, del trabajo, y si pueden disfrutar de su propia contemplación (II, 18, 4). El único objeto de los poetas es agradar (VIII, 6, 17).

Así, el habla inútil, ineficaz, se convertirá, pues, en el objeto de la retórica, y ésta será la teoría del lenguaje admirado en y por sí mismo. Sin duda surgen voces para reclamar el retorno a la eficacia; así, San Agustín deseará para los predicadores cristianos una elocuencia al menos tan eficaz como la de sus adversarios:

> ¿Quién se atrevería a afirmar que la verdad debe enfrentar la mentira con defensores desarmados? ¿Cómo? Si esos oradores que se empeñan en defender la falsedad saben desde el principio cómo asegurar el beneplácito y la docilidad de su auditorio, ¿los defensores de la verdad, en cambio, han de ser incapaces de ello? (. . .) Puesto que el arte de la palabra produce un doble efecto y gracias a ello tiene el enorme poder de persuadir tanto del mal como del bien, ¿por qué los honrados no han de poner todo su celo en adquirirlo para alistarse al servicio de la verdad, dado que los malvados lo utilizan al servicio de la injusticia y el error, para hacer que triunfen causas perversas y falaces? (*La doctrina cristiana,* IV, II, 3).

Pero San Agustín olvida lo que sabían los personajes de Tácito: la elocuencia necesita libertad, no se desarrolla cuando su fin está impuesto por un dogma estatal o religioso, cuando debe "alistarse al servicio de *la* verdad". La elocuencia no prospera sino cuando es preciso descubrir la verdad, y no sólo ilustrarla.

El segundo gran período de la retórica, desde Quintiliano hasta Fontanier (en una disciplina donde tan vastas síntesis son posibles y aun legítimas, puesto que su evolución es a tal punto lenta; si Quintiliano y Fontanier hubieran podido comunicarse más allá de los siglos, se hubieran comprendido perfectamente); se caracteriza, pues, por ese rasgo esencial: olvida la función de los discursos al mismo tiempo que el texto poético se convierte en el ejemplo privilegiado. En la *Retórica a Herennio*, de manera algo ingenua, a la descripción de cada figura seguía la de sus efectos; en las retóricas posteriores, primero se aislará la

función, después se la unificará para todas las figuras y se la relegará al capítulo final, y al fin se la olvidará. Cuando un Fontanier se pregunta acerca de los efectos de las figuras y de los tropos, ya no piensa en la acción ejercida sobre alguien más, sino en la relación que une la expresión con el pensamiento, la forma con el fondo: es una función interior del lenguaje:

> Nos preguntarán si es útil estudiar, conocer las figuras. Sí, responderemos, nada más útil y hasta necesario para quienes desean penetrar en el genio del lenguaje, profundizar en los secretos del estilo y poder aprehender la verdadera relación entre la expresión y la idea o el pensamiento (*Figuras del discurso*, pág. 67; cf. 167).

De las tres funciones de las figuras: instruir, conmover y agradar, sólo queda la última, ilusoriamente desdoblada:

> Los efectos generales [de las figuras] deben ser: 1. embellecer el lenguaje; 2. agradar mediante ese embellecimiento (*ibid.*, pág. 464).

La primera gran crisis de la retórica parece resolverse armoniosamente: puesto que ya no es posible servirse libremente del habla, se acudirá —para emplear la imagen de Materno— al retiro de los "lugares puros e inocentes"; puesto que es inútil conocer los secretos de la eficacia de los discursos (que de nada sirven), se hará de la retórica un conocimiento del lenguaje por el lenguaje mismo, del lenguaje ofrecido como espectáculo, saboreado en sí mismo, más allá de los servicios agraviantes que se le exigían. Se hará de la retórica una fiesta: la fiesta del lenguaje.

Todo se anuncia con los mejores auspicios; sin embargo, la fiesta no ocurrirá. Ni siquiera habrá un retórico "feliz" desde Quintiliano hasta Fontanier y este período de la historia de la retórica, el más largo (ya que se prolonga durante casi 1.800 años), será, al menos en sus grandes líneas, un lapso de lenta decadencia y degradación, de

ahogo y mala conciencia. La retórica ha admitido su nuevo objeto —la poesía, el lenguaje como tal—, pero lo ha hecho de mal grado. Antes de intentar comprender esa mala conciencia, procuremos reunir algunos testimonios.

Los encontramos ante todo en la fragmentación de los hechos retóricos. Tomemos la obra de Quintiliano. El conjunto de las categorías retóricas se basa para él en la oposición entre *res* y *verba*, pensamientos (o cosas) y palabras: oposición trivial, pero cuya particularidad consiste en que ambos términos no se valorizan igualmente. Miremos las cosas desde más cerca. La oposición se formula explícitamente en estos términos: "Todo discurso se compone de lo que es significado y de lo que significa, es decir, de los pensamientos y de las palabras" (III, 5, 1). Allí se insertan varias articulaciones, y en primer lugar la de las partes de la retórica: "Para los pensamientos debemos considerar la invención, para las palabras la elocución, para la una y la otra la disposición" (VIII, AP, 6). Estas partes están relacionadas con las funciones del discurso: instruir y conmover son fines que dependen mucho de la invención y de la disposición, pero la función de agradar sólo está unida a la elocución. " 'Instruir' implica la exposición y la argumentación; 'conmover', las pasiones que deben dominar toda la causa, pero sobre todo el principio; y el fin, 'agradar', aunque ligado a los pensamientos y a las palabras, tiene sin embargo su ámbito propio, la elocución" (VIII, AP, 7). (Se observará que esas funciones del discurso recuerdan, a pesar de que en apariencia sólo se refieren al alocutario, las funciones fundamentales según el modelo de Bühler y de Jakobson: "instruir" está dirigido hacia el referente, "conmover" hacia el receptor, "agradar" hacia el enunciado mismo. Significativamente, falta la función expresiva, dirigida hacia el locutor: el discurso sólo empieza a *expresar* un sujeto —en todos los casos de manera sistemática— a partir de la época romántica.) Con esta misma oposición se relaciona la célebre teoría de los tres estilos: el estilo simple sirve para instruir, el mediano para agradar, el elevado para conmover (XII, 10, 58-59).

Esta tripartición se basa, como vemos, en una dicotomía (palabras-pensamientos) y un término de compromiso (la disposición), o en la misma dicotomía desdoblada en una segunda, ideas-sentimientos (que fundamenta la subdivisión entre instruir y conmover, y lo que de ella depende). Pero Quintiliano no se atiene a esta simple yuxtaposición; de manera implícita y explícita valoriza el término *res*: simultáneamente el término *verba* y todo cuanto le es correlativo aparece sometido a un nuevo análisis que se organiza, una vez más, en torno al eje *res-verba*. La elocución, que depende, como hemos visto, de las palabras, será el ámbito de las cualidades del estilo. La lista de tales cualidades varía de una enumeración a la otra; pero su exposición sistemática en el libro VIII las reduce a dos principales: los discursos deben ser claros *(perspicua)* y ornamentados, embellecidos *(ornata)*; ahora bien, las palabras sólo son claras cuando nos hacen ver con precisión las cosas y hermosas cuando las admiramos como tales: lo claro se relaciona con lo hermoso como las cosas a las palabras. A su vez, de esta oposición surgen otras. Así, la oposición entre sentido propio y sentido transpuesto (del que forma parte la metáfora): "Han acertado quienes han enseñado que la claridad exige sobre todo términos tomados en su sentido propio y la belleza términos en un sentido transpuesto (*translatis*)" (VIII, 3, 15). De aquí pasamos a la oposición de los estilos históricos y aun de las lenguas. Tal es, por ejemplo, el contenido de la dicotomía aticismo-asianismo:

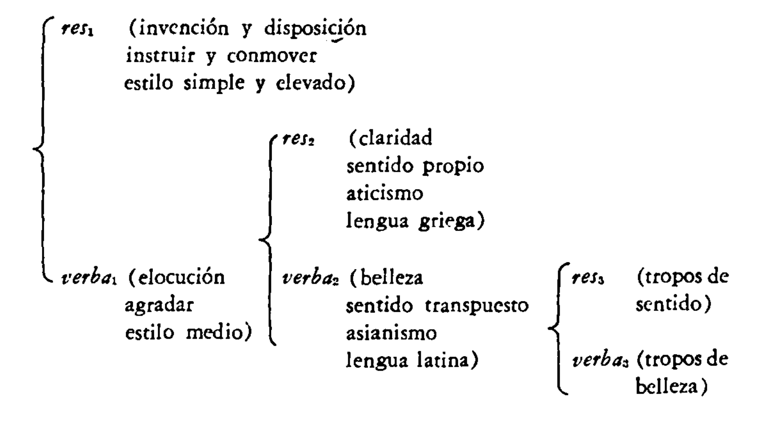
> Cuando el uso de la lengua griega fue difundiéndose poco a poco en las ciudades de Asia más vecinas, los habitantes que, sin poseer bastante esa lengua querían pasar por diestros habladores, empezaron a utilizar perífrasis en lugar de la palabra propia y perseveraron en ese hábito (XII, 10, 16).

Del mismo modo se oponen el griego y el latín:

> La inferioridad de nuestra lengua se revela por el hecho de que carecemos de términos propios para

gran número de cosas y estamos obligados a acudir a giros o perífrasis (XII, 10, 34).

Por fin, última reiteración del mismo gesto, se someterá al análisis el término ya relacionado con *verba,* es decir, el sentido transpuesto, para descubrir en él, una vez más, la oposición entre palabras y pensamientos. En efecto, entre los tropos, "unos se emplean por el sentido, otros por la belleza" (VIII, 6, 2): en el uso mismo de los tropos se encuentran así los que sirven particularmente para revelar el pensamiento y las cosas, y los que son apreciados en sí mismos. Podríamos resumir este desarrollo de la siguiente manera:



Tal articulación tiene un rasgo paradójico, puesto que el ámbito de las *verba* se estrecha cada vez más, como una piel de zapa, ante el deseo del retórico (cuando el objeto propio de la retórica, para Quintiliano, se encuentra más del lado de las *verba* que del de las *res*). La retórica, que debió ser un fecundo trabajo sobre las palabras, se reduce sin cesar, ya que el retórico afirma que sólo aprecia el discurso sometido al conocer, desprovisto de ornamentos inútiles y que, en definitiva, pasa inadvertido: en una palabra,

el discurso que no proviene de la retórica. Las exigencias son contradictorias, lo cual acarrea esta consecuencia inevitable: el retórico no cambia de oficio, pero a partir de ahora lo asume con mala conciencia.

Quintiliano no se limita, por otra parte, a esta condena implícita y la formula abiertamente: afirma sin vacilar que prefiere el griego al latín, el aticismo al asianismo y, en suma, el sentido a la belleza.

> En un discurso donde se admiran las palabras el pensamiento es insuficiente (VIII, AP, 31). Para mí, la primera cualidad es la claridad, la propiedad de los términos (VIII, 22). Es preciso... creer que hablar áticamente es hablar perfectamente (X, 10, 26), etc.

Quintiliano no puede hacer que la retórica participe de la fiesta del lenguaje, ya que para él no es una fiesta, sino una orgía. Encontraremos el desarrollo y la confirmación de esta tesis si analizamos de nuevo los tropos empleados por los retóricos para designar la retórica o, más específicamente, el tropo (que, como hemos visto, se sitúa en el corazón mismo de lo retórico). Recordamos que las metáforas de la retórica anterior (la que va desde Aristóteles hasta Cicerón) se referían a una relación del tipo medios-fin. Ahora las cosas han cambiado y la pareja forma-contenido ocupa el lugar de la relación anterior. O más bien, es así como comienza la desvalorización, mediante la pareja exterior-interior. El pensamiento o las cosas están en el interior recubierto por una envoltura retórica. Y así como el lenguaje, ya lo hemos visto, se compara sin cesar con el cuerpo humano, con sus gestos y actitudes, los ornamentos retóricos serán el atavío del cuerpo.

Podemos encontrar muchos ejemplos de cada una de las dos vertientes que revelan tal identificación: emplear metáforas es cubrir el cuerpo; comprenderlas es desnudarlo. Ya aparece en Cicerón la relación interior-exterior, aunque desplazada, en cierto modo: el cuerpo mismo no es más que una envoltura exterior de otra cosa. "Encontrar lo que se dirá y decidir lo que se dirá son cosas

importantes y como el alma en el cuerpo" (*Del orador*, XIV, 44). Apro, que describe en el diálogo de Tácito la nueva elocuencia, también ahonda en el cuerpo, pero en un sentido más material: "Un discurso, como el cuerpo humano, no es de veras hermoso cuando las venas son prominentes y pueden contarse los huesos, sino cuando una sangre pura y sana llena los miembros y cubre los músculos, y los nervios mismos tienen colores que los ocultan y una belleza que los realza" (XXI); las ideas son como los huesos y las venas; las palabras, como la carne, los fluidos, la piel.

Un nuevo paso nos conduce a lo que recubre el cuerpo: los adornos y la vestimenta. Esta comparación es canónica; Aristóteles ya afirmaba al hablar de las metáforas:

> Es preciso examinar, así como una tela escarlata sienta a un hombre joven, cuál es la que conviene a un anciano, pues la misma vestidura no es apropiada para los dos (*Retórica*, III, 1405 a).

Y Cicerón:

> Así como se dice de algunas mujeres que no tienen aderezo y eso les sienta, ese estilo preciso agrada aun sin ornamentos: en ambos casos se hace algo para lograr encanto pero sin hacerlo ver. Entonces se evitará todo atavío llamativo, como las perlas; se dejará de lado inclusive el hierro para rizar. En cuanto a los afeites del blanco y el rojo artificiales, se los rechazará por completo: sólo quedarán la distinción y la limpieza (*Del orador*, XXIII, 78-79).

Un personaje de Tácito elige entre varias clases de ropaje:

> Para el estilo más vale revestir una túnica, aun tosca, que hacerse notar mediante ropajes llamativos y de cortesana (XXVI).

Sentimos esas comparaciones impregnadas de condenas morales: el discurso ornamentado es como una mujer fácil, de afeites chillones; cuánto más necesario es apreciar la

belleza natural, el cuerpo puro y, por lo tanto, la ausencia de retórica. Hasta en Kant se encontrarán huellas de esas asimilaciones: agradar (ya hemos visto que era la función retórica por excelencia) es asunto de mujeres (a los hombres conviene la función de conmover. . .). A los hombres, la inteligencia; a las mujeres, lo bello (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime).*

Esta condena moral llega a una suerte de colmo en Quintiliano, para quien el discurso es masculino, de lo cual se desprende que el discurso ornamentado es la cortesana varón: el vicio de la inversión se superpone al amor libidinoso. Es difícil ver en esas invectivas otra cosa que el repudio de un trasvestista de rostro depilado:

> Hay otros que se dejan seducir por la apariencia y que en rostros depilados, cubiertos de afeites, con la cabellera rizada y sujeta por horquillas, de falsa belleza, encuentran más encantos que cuantos puede ofrecer la simple naturaleza, a tal punto que la belleza de los cuerpos parece en armonía con la corrupción de las costumbres (II, 5, 12).

Más aún:

> Los cuerpos sanos, de sangre pura, fortificados por el ejercicio, beben la belleza en las mismas fuentes que la fuerza; pues tienen un color hermoso, son esbeltos y de buena musculatura; pero quien cae en el error de afeminar esos mismos cuerpos depilándolos, cubriéndolos de afeites, los afeará singularmente mediante esos esfuerzos para embellecerlos. (. . .) Otro tanto ocurre con esa elocución transparente y abigarrada de algunos oradores: afemina los pensamientos mismos que revisten las palabras de ese modo escogidas (VIII, AP, 10-20).

Y:

> Que esta belleza, lo repito, sea viril, fuerte y casta; que no busque una afectación afeminada ni una tez

> con afeites; que la sangre y la fuerza sean las que la hagan brillar (VIII, 3,6).

Cicerón, acusado de asianismo estilístico, de inmediato resultaba ambiguo en cuanto a sus costumbres sexuales: se le reprocha "un estilo asiático... una armonía blanda, melindrosa y (¡ultrajante calumnia!) casi afeminada" (XII, 10, 12). Tal eliminación del vello masculino conduce a la monstruosidad:

> Hay quienes están dispuestos inclusive a gustar de la deformidad, la monstruosidad, así en los cuerpos como en el lenguaje (II, 5, 11).

Los discursos deben producir "admiración y placer, aunque no la admiración que suscitan los monstruos ni el placer morboso (*voluptate*), sino el que provocan la belleza y la nobleza" (VIII, AP, 33).

La ornamentación retórica cambia el sexo del discurso. Y no hay que ser demasiado perspicaz para ver que Quintiliano no es partidario de la transformación de los sexos. Tampoco asombra que Quintiliano, quien supo transmitir la definición de la figura como actitud del lenguaje (definición que implicaba una valorización del lenguaje como tal), haya abandonado esa definición en provecho de otra que se convertiría en el canon de la tradición retórica europea. Quintiliano afirmará que la primera definición de la figura es demasiado vaga y que debe reemplazársela por otra "y es lo que se llama con propiedad *skema*": será "un cambio hecho adrede en el sentido o en las palabras, apartándose del camino corriente y simple" (IX, 1, 11), o bien: "el cambio, en un giro poético u oratorio, del modo de expresarse simple y común" (IX, 1, 13). Así aparece la definición de la figura como desvío, que dominará toda la tradición occidental y que, sin embargo, contiene casi una condena.

Si la producción retórica se vincula con el atavío y el ropaje, la interpretación de los textos que emplean esos procedimientos se relaciona, como nos lo hace ver Jean

Pépin, con el despojamiento del ropaje... con todo lo que tal actividad puede tener de placentero. Pues tanto en la hermenéutica clásica como en los *strip-tease* de Pigalle, el desarrollo del proceso, y aun su dificultad, aumentan su valor (siempre que exista la certeza de que al final se llegará hasta el cuerpo mismo). Los textos de San Agustín, autor para quien la retórica se transforma en hermenéutica, son en este sentido particularmente reveladores. Se trata de un principio consciente, como lo prueban afirmaciones doctrinarias de esta índole: "[Cristo] no ocultó [las verdades] para rechazar su comunicación, sino para suscitar el deseo por medio de este disimulo" (*Sermones*, 51, 4, 5), o:

> Nadie discute que se aprenden de buen grado todas las cosas con ayuda de comparaciones y que se descubren con más placer las cosas cuando se las busca con cierta dificultad. En efecto, los hombres que no encuentran de inmediato lo que buscan están devorados por el hambre; en cambio quienes lo tienen al alcance de la mano suelen languidecer de repugnancia (*Doctrina*, II, VI, 8).

A fines del mismo período, en el siglo XVIII, tales comparaciones reaparecen moduladas por el suizo Breitinger:

> Las metáforas y las demás figuras son como la sal y las especias: si una mano demasiado cautelosa salpimenta el plato, éste queda sin gusto; si los condimentos se prodigan donde no son necesarios, la cosa no puede comerse. Tal prodigalidad intempestiva y desmesurada de las especias en la preparación de los platos testimonia la riqueza y la liberalidad del dueño de casa; pero denuncia al mismo tiempo su gusto depravado (*Critische Abhandlung*, p. 162).

Sin embargo, lo habitual es que no se trata de hambre sabiamente prolongada, sino de libido. He aquí algunas aproximaciones en ese sentido, siempre en la obra de San Agustín:

Cuanto más veladas parecen las cosas por expresiones metafóricas, tanto más atrayentes son una vez alzado el velo (*Doctrina*, IV, VII, 15). Es alimentar el fuego del amor (...) lo que procuran todas esas verdades que se nos insinúan en figuras; pues avivan e inflaman el amor más que si se presentaran en su desnudez despojada de toda imagen significativa (*Epístolas*, 55, XI, 21). Pero para evitar que las verdades manifiestas se vuelvan tediosas, han sido cubiertas por un velo, si bien permanecen idénticas, y así se convierten en el objeto del deseo; deseadas, de algún modo se remozan; remozadas, entran en el espíritu con suavidad [*suaviter*] (*ibid.*, 137, V, 18). Si las verdades se ocultan tras esa especie de ropaje que son las figuras, es para ejercitar al espíritu que las escudriña piadosamente y para evitar que su desnudez demasiado accesible no las envilezca ante sus ojos. (. . .) Sustraídas a nuestras miradas, las deseamos con más ardor *(desiderantur ardentius)* y cuando las deseamos las descubrimos con más placer *(iucundus)* *(Contra la mentira*, X, 24).

De poco vale regocijarse ante la sensualidad secreta de San Agustín (tanto más sabrosa, si me atrevo a decirlo, cuanto que se la supone al servicio de la superación de un sentido primero, material y sensual, en pos de un sentido segundo, espiritual); lo cierto es que para él, más que para los demás retóricos o exegetas, el hábito no hace el cuerpo: es una envoltura externa que debe levantarse (aun cuando tal operación resulte placentera). Lo mismo testimonia la frecuente relación con la prostituta, aunque hecha en sentido inverso (a fuerza de levantarle los velos, la mujer queda desnuda y sólo puede ejercer una profesión). Es así como Macrobio relata las desventuras del filósofo neopitagórico Numenio (*Comentario sobre el sueño de Escipión,* I, II, 19):

El filósofo Numenio, investigador que sentía demasiada curiosidad por los misterios, recibió en un sueño

una comunicación de la ofensa que había hecho a las divinidades al divulgar, interpretándolos, los ritos de Eleusis: creyó ver a las diosas eleusinas en persona, vestidas como cortesanas, ofreciéndose ante la puerta de una casa de prostitución; asombrado, preguntó acerca de las razones de un envilecimiento tan poco digno de su carácter divino y ellas respondieron, irritadas, que él mismo las había expulsado del santuario de su pudor y las había prostituido al primer llegado.

Tales comparaciones —y los juicios de valor que implican— se transmitirán a lo largo del segundo período de la historia de la retórica, el que va desde Cicerón hasta Fontanier, convirtiéndose en el rasgo constitutivo de una civilización que, bajo la influencia de la religión cristiana, siempre concederá un privilegio al pensamiento sobre las palabras, persuadida de que "la letra mata y el espíritu vivifica". Recordaré aquí un último testimonio, particularmente elocuente a causa de la celebridad de su autor: se encuentra en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, quien condena la retórica (y por consiguiente la elocuencia y la palabra) como disfraz del pensamiento:

> Confieso que en discursos donde procuramos agradar y divertir, más que instruir y perfeccionar el juicio, apenas podemos considerar como defectos esas especies de ornamentos tomados de las figuras. Pero si queremos representar las cosas como son, debemos admitir que, salvo el orden y la nitidez, todo el arte de la retórica, todas esas aplicaciones artificiales y figuradas que se hacen de las palabras, siguiendo las reglas que la elocuencia ha inventado, no sirven más que para insinuar ideas falsas en el espíritu, para conmover las pasiones y seducir por el juicio, de manera tal que son en verdad perfectas supercherías. Por consiguiente, de poco vale que el arte de la oratoria reciba y aun admire todos esos rasgos diferentes; es indudable que deben evitarse por completo en todos los discursos destinados a la instrucción y sólo pueden considerarse como gran-

> des defectos, ya sea del lenguaje o de la persona que lo emplea, en todos los casos en que el interés radique en la verdad (...). Una sola cosa que no puedo dejar de observar es hasta qué punto los hombres se interesen apenas en la conservación y el progreso de la verdad, ya que el primer rango y las recompensas se otorgan a esas artes falaces. Es evidente, afirmo, que los hombres se complacen mucho en engañar y en dejarse engañar, puesto que la retórica —ese poderoso instrumento de error y engaño— tiene sus profesores asalariados, se la enseña públicamente y siempre ha gozado de gran reputación en el mundo. (. . .) Pues la *elocuencia,* como el bello sexo, posee encantos demasiado poderosos para que se nos permita hablar contra ella. Y en vano denunciaríamos los defectos de ciertas artes engañosas mediante las cuales los hombres se complacen en dejarse engañar (III, X, 34).

Ahora podemos volver al análisis causal y repetir la pregunta: ¿por qué? ¿Por qué una retórica acertada se considera imposible en este período? ¿Por qué es inadmisible apreciar el lenguaje en sí mismo? ¿Por qué no ocurrió la fiesta?

La retórica acertada habría sido posible si la desaparición de las libertades políticas, y por ende verbales, hubiera coincidido con una desaparición de toda moral social: ello habría hecho lícita la admiración solitaria, por principio individualista, hacia cada enunciado lingüístico por sí mismo. Ahora bien, fue precisamente lo contrario lo que ocurrió. Tanto en el Imperio Romano como en los estados cristianos posteriores, el placer individual y el valor de autosatisfacción están lejos de erigirse en modelo. Lo hemos visto en San Agustín: con certeza cada vez mayor, se cree saber cuál es *la* verdad; no se concibe que pueda permitirse a cada uno apreciar su verdad y gustar de los objetos (en este caso relativos al lenguaje) por su simple armonía y su belleza. Por consiguiente, el placer poético, mientras consista en una apreciación del lenguaje inútil, es inadmisible en ese orden social.

Pero si el ideal de la nueva retórica es imposible, ¿cómo se explica que la retórica haya subsistido durante casi dos milenios? Es que no se trata tampoco de abandonar la reglamentación de los discursos. El principio mismo que hace desaparecer la antigua forma de la retórica —la elocuencia eficaz— mantiene en vida la retórica como conjunto de reglas. El sistema de valores obligatorio para toda la sociedad suprime la libertad de palabra, pero mantiene la reglamentación. Lo que condena la elocuencia (y, con ella, la retórica) a la decadencia, contribuye al mismo tiempo a mantenerla en vida. Frente a esta exigencia contradictoria —la retórica sólo debe ocuparse de la belleza de los discursos, pero al mismo tiempo no debe valorizarla—, la única actitud posible es la de la mala conciencia (diríamos casi: la enfermedad mental). La retórica cumplirá con su misión de mal grado.

Encontramos, en cierto modo, una confirmación de este estado de cosas en la historia posterior de la retórica, que por el momento nos contentaremos con sobrevolar. En efecto, la historia no se detiene en Fontanier; o más bien, sólo la historia de la retórica se detiene en ese momento: la de las sociedades y las civilizaciones continúa. A fines del siglo XVIII se produce una mutación que desencadenará la segunda crisis de la retórica, más grave que la primera. Y así como durante la primera crisis una misma causa la condenaba y la mantenía en vida, ahora, con un gesto único, la retórica será absuelta, liberada... y condenada a muerte.

La explicación reside en el hecho de que el siglo XVIII será el primero en asumir lo que se preparaba en el interior de la retórica en tiempos de Tácito: el goce del lenguaje por sí mismo. Tal siglo será el primero que preferirá la belleza —ahora definida como una combinación armoniosa de los elementos de un objeto entre sí, un logro en sí mismo— a la imitación, que es la relación de sumisión al exterior. En efecto, ésta es una época en que cada uno presume de tener los mismos derechos que los demás y de poseer el patrón

con que medir la belleza y el valor. "Ya no vivimos en la época en que prevalecían formas universalmente admitidas" (Novalis). Ha terminado la religión, norma común a todos; ha terminado la aristocracia, casa de privilegios preestablecidos. Ya no se admitirá lo que sirve, pues no existen objetivos comunes que servir y cada uno desea ser el primero en ser servido. Moritz, Kant, Novalis, Schelling definirán lo bello, el arte, la poesía, como lo que se basta a sí mismo; no serán los primeros en hacerlo, como hemos visto, pero sí los primeros en ser escuchados: su mensaje llega a oyentes bien dispuestos.

¿Y la retórica? Podríamos creerla liberada de su mala conciencia y exaltada como la fiesta del lenguaje. Pero la oleada romántica que ha suprimido las razones de la mala conciencia ha tenido resultados mucho más hondos: ha suprimido también la necesidad de reglamentar los discursos, puesto que ahora cada uno puede producir obras de arte admirables librándose a su inspiración personal, sin técnica ni reglas. Ya no hay divorcio, ni siquiera distinción entre el pensamiento y la expresión; en una palabra: la retórica ya es innecesaria. La poesía puede prescindir de ella.

Podemos diagnosticar esta segunda crisis por la simple desaparición material de las obras de retórica, por el olvido en que se sumirá toda una problemática. Por añadidura, se encuentran testimonios elocuentes. Tal el que nos dejó Kant en la *Crítica del juicio.* Ante la poesía, que encuentra su justificación en sí misma, la retórica es palabra servil, y no sólo inferior: más aún, es indigna de existir. He aquí lo que Kant dice sobre la poesía:

> En la poesía, todo es lealtad y sinceridad. La poesía afirma su voluntad de entregarse a un juego placentero de la imaginación, de acuerdo, en su forma, con las leyes del entendimiento, y sin exigir que el entendimiento sea subyugado y hechizado por la presentación sensible.

(Parece un eco de las palabras de Materno en el principio del diálogo de Tácito.) Y en cuanto a la retórica:

> La elocuencia, en la medida en que se la considera el arte de persuadir, es decir, de engañar (como el *ars oratoria*) mediante una hermosa apariencia, y no sólo el arte del bien decir (elocuencia y estilo), es una dialéctica que sólo toma de la poesía lo necesario para que el orador conquiste los espíritus antes que formulen el juicio y así pueda privarlos de su libertad.

Por consiguiente, Kant establece con claridad dos series diferentes: por un lado la poesía, puro juego formal, y la elocuencia propiamente dicha, es decir, el arte de decir bien y con estilo; por el otro, el arte oratoria, que somete esos mismos medios lingüísticos a un fin exterior cuyo parentesco diabólico se percibe de inmediato: "subyugar", "hechizar", "engañar", "conquistar los espíritus". La retórica criticada por Kant, como vemos, es la que existía antes de Cicerón, la que procuraba persuadir y no decir bien. Y Kant precisa su hostilidad respecto de la elocuencia tradicional en una nota:

> Debo confesar que una poesía hermosa me ha procurado siempre una satisfacción pura, mientras que la lectura de los mejores discursos de un orador romano o de un orador moderno del parlamento o de la cátedra siempre ha estado mezclada para mí a un sentimiento desagradable, con el repudio de un arte engañoso que en las cosas importantes procura conducir a los hombres como máquinas hacia un juicio que perderá todo valor ante sus ojos en la calma y la reflexión. La elocuencia y el arte del bien decir (que integran la retórica) pertenecen a las bellas artes, pero el arte del orador *(ars oratoria)*, que consiste en servirse de las flaquezas de los hombres para sus propios fines (por buenos que sean, tanto en el espíritu del orador como en la realidad), no es digno del menor respeto. Por ese motivo tal arte, en Atenas como en Roma, sólo llegó a la cumbre en tiempos en que el Estado se precipitaba hacia su ruina y en que todo verdadero patriotismo se había extinguido (I, II, 53).

En este texto se destaca, junto a la dicotomía ya señalada entre lo útil, impuro, y lo inútil, objeto de admiración sin reservas, la presencia de los valores típicamente burgueses: la independencia del individuo, la autonomía de los países (el patriotismo). El discurso servil no es digno de la menor estima; tampoco la retórica. Para ella ya no hay lugar en un universo dominado por los valores románticos [1].

Si abandonamos la historia y nos atenemos a la problemática que nos interesa, podríamos preguntarnos en qué medida las cosas no han cambiado aún, en qué medida seguimos viviendo en la época de Kant. Si por un lado la ausencia de moral social es la misma que en su tiempo, por el otro la palabra quizá ha acrecentado su importancia. Tácito apuntaba, como un recuerdo lejano, que "los antiguos habían llegado a la convicción de que sin elocuencia nadie podía adquirir o conservar en el Estado una situación prominente"; pero en nuestros días, cuando las palabras y los gestos de los hombres públicos se transmiten de inmediato hasta los rincones más alejados del estado, gracias a los medios de comunicación masiva y sobre todo a la televisión, ¿es menos concebible que alguien pueda mantenerse en una posición importante "sin elocuencia"? Dos hechos recientes, entre mil, tienden a probar lo contrario. El presidente de los Estados Unidos aparece menos culpable ante los ojos de sus conciudadanos al transgredir en muchas ocasiones la ley de su país que al revelar sus defectos de lenguaje: la publicación de sus conversaciones privadas, que podían probar su inocencia legal, produce un efecto masivamente negativo cuando los norteamericanos advierten que Nixon habla mal, tan mal como ellos mismos, que dice palabrotas en cada frase, que su tendencia a la jerga vulgar es inevitable. ¿Quién se atrevería a decir, después

---

1. No es sorprendente que Goethe, ese otro romántico, estimara más que toda otra cosa en la obra de Kant esa condena de la retórica: "Si quiere usted leer algo de él [Kant], le recomiendo la *Crítica del juicio*, donde ha hablado de manera excelente acerca de la retórica, bastante bien acerca de la poesía, y de modo insuficiente acerca de las artes plásticas" (*Conversaciones con Eckermann*, 14 de abril de 1827).

de esto, que la "elocuencia" ya no es necesaria para el hombre de estado? La vida política francesa nos ofrece otro ejemplo. Según la opinión de los especialistas, la elección del nuevo presidente, en 1974, se decidió en gran medida durante un "cara a cara" televisado en que ambos candidatos se enfrentaron durante una hora y media: ¿podemos creer que sus cualidades retóricas, su arte de manejar la palabra, de instruir, de conmover y de agradar, no tuvo influencia sobre la elección de los espectadores? Un hombre público no puede permitirse hablar mal. El poder está hoy en la punta de la lengua; la palabra —la que difunde la pantalla chica, más que la de las asambleas deliberantes— ha vuelto a ser un arma eficaz.

¿Estamos quizá al principio de una cuarta era retórica en que la elocuencia no carecerá de "materia" ni de "movimiento" para brillar? ¿Esta fuerza de la palabra logrará vencer la de las instituciones? No caeremos en el juego de la adivinación, pero comprobaremos —después de todo, no se trata tal vez más que de una coincidencia— el renacimiento de los estudios retóricos en los países de Europa occidental desde hace unos veinte años: desde que nuestro mundo vive en la hora de las comunicaciones masivas.

Como en los primeros tiempos de Grecia y Roma, ¿llegará el día de los retóricos felices? No nos atrevemos a afirmarlo; nos limitaremos a observar (melancólicamente) su ausencia durante los dos mil años que el mundo acaba de vivir.

A menos que la historia nos haya engañado. A menos que todos esos personajes de que acabamos de hablar, Cicerón, Quintiliano, Fontanier, fueran seres ficticios y sus obras meras supercherías. A menos que la verdadera historia sea la que contó un día, en el siglo VII, un ciudadano de Tolosa que se hacía llamar Virgilio el Gramático. Y que dice así:

"Hubo un anciano llamado Donato que vivió en Troya durante mil años, según cuentan. Fue a ver a Rómulo, el fundador de la ciudad de Roma, que lo recibió con grandes honores. Permaneció junto a él cuatro años seguidos, construyó una escuela y dejó innumerables obras.

"En esas obras hacía preguntas como ésta: ¿Cuál es la forma, hijo mío, que ofrece sus pechos a una multitud de niños y los ve llenarse con tanta más abundancia cuanto más los oprimen? Era la ciencia...

"También hubo en Troya un Virgilio, discípulo de ese mismo Donato, muy hábil en el arte de hacer versos. Escribió setenta volúmenes sobre la métrica y una carta sobre la explicación del verbo dirigida a Virgilio de Asia.

"El tercer Virgilio soy yo...

"También hubo en Egipto un Gregorio, muy versado en las letras helénicas, que escribió tres mil libros sobre la historia griega. También hubo, cerca de Nicomeda, un Balapsido, muerto hace poco, quien por orden mía tradujo al latín los libros de nuestra doctrina, que yo leo en el texto griego..."

También hubo Virgilio de Asia, quien sostenía que cada palabra tenía en latín doce nombres que podían utilizarse en las ocasiones apropiadas.

También hubo Eneas, el profesor del tercer Virgilio, que le enseñó el arte noble y útil de cortar las palabras, de agrupar todas las letras semejantes, de componer palabras nuevas a partir de las antiguas y tomando de ellas sólo una sílaba.

Y hubo otros...

Hubo retóricos felices [1].

---

1. Los textos modernos a que me refiero en este capítulo son: A. Yon, "Introduction" à Cicéron, *L'Orateur*, París, Belles Lettres, 1964, págs. XXXV-CXCVI ("La rhétorique"); J. Pépin, "Saint Augustin et la fonction protreptique de l'allégorie", *Recherches augustiniennes*, París, 1958, págs. 243-286. Cito a Virgilio de Tolosa según D. Tardi, *Les Epitomae de Virgile de Toulouse*, París, 1928.

3. FINAL DE LA RETORICA

Teoría semántica general. Los tropos y su clasificación. La figura, teoría y clasificaciones. Reflexiones finales.

Desde el siglo XIX la retórica clásica ya no existe. Pero antes de desaparecer produce en un último esfuerzo, superior a todos los precedentes y como para luchar contra una muerte inminente, una suma de reflexiones cuyo refinamiento permanecerá inigualado. Tal canto del cisne es digno de que lo examinemos en dos perspectivas: teórica (pues esta reflexión siempre es actual) e histórica: la forma que adquiere este final es rica en significación.

Estamos en Francia y el período en cuestión abarca exactamente cien años. Se inicia en 1730, cuando Du Marsais publica un tratado de retórica destinado a ejercer en su país un influjo mayor que el de cualquiera de los precedentes. El período termina en 1830, cuando Fontanier actualiza la última edición de su *Manual clásico*, anteponiéndole estas palabras cuyo alcance profético él mismo ignoraba:

> La obra ha recibido todas las mejoras de que era susceptible, no en sí misma, sin duda, pero sí en cuanto a la débil capacidad de su autor, quien declara haberle consagrado sus últimos cuidados sin otra preocupación, a partir de ahora, que recomendarla para la fidelidad de su ejecución a los impresores encargados de reproducirla (*FD*, pág. 22).

El cuerpo retórico está perfectamente embalsamado. Sólo hay que sepultarlo.

Conozcamos a los autores de esta rapsodia retórica dispersos durante cien años y tres generaciones.

A la primera generación pertenece únicamente César Chesnau Du Marsais (1676-1756), una de cuyas primeras obras es *Tropes*, aunque no se trata de una obra de juventud. Preceptor desprovisto de medios durante su vida entera, autor de un nuevo método de enseñanza del latín que él mismo apreciaba particularmente, a los setenta y cinco años recibió su primer cargo honroso: la responsabilidad de la parte gramatical y retórica de la *Enciclopedia*. Este empleo, por lo demás, es bastante apropiado para él; Du Marsais posee ante todo cualidades de escritor, para no decir de vulgarizador; por otro lado, no lo apremian las ideas originales. Es un gran ecléctico, ha leído mucho, tiene espíritu "filosófico". Pero su despreocupación respecto de todo lo que es sistema y coherencia le hará una mala jugada. Por otra parte, la colaboración en la *Enciclopedia* no durará mucho tiempo: al morir Du Marsais apenas habrá terminado el artículo "Gramático"...

La segunda generación se compone, para nosotros, de dos personajes harto disímiles. El primero es el heredero de Du Marsais como responsable de la parte gramática y retórica de la *Enciclopedia:* Nicolás Beauzée (1717-1789), profesor en la Escuela Militar. Su contribución a la *Enciclopedia* duró hasta que fue terminada (1772); en la misma época, en 1767, Beauzée publica una obra de síntesis, su *Gramática general* en dos tomos, que incluye ciertas páginas de artículos enciclopédicos. A la inversa de Du Marsais, Beauzée es ante todo un espíritu sistemático; su interés principal está en la gramática, no en la retórica. Pero ambas están vinculadas, y su *Gramática* contiene también páginas decisivas consagradas a las figuras. Entre 1782 y 1786 aparecen por fin los tres volúmenes de la *Enciclopedia metódica* que reagrupan todos los artículos de la *Enciclopedia* acerca de "gramática y literatura"; una vez más es Beauzée el encargado de la revisión de las partes retóricas, cosa que le da la ocasión de comentar, criticar y completar los artículos de Du Marsais.

El segundo representante de esta generación es demasiado conocido para que nos demoremos en los detalles ma-

teriales: es Étienne Bonnot, abate de Condillac (1714-1780). Preceptor, como Du Marsais, compuso entre 1758 y 1765 una retórica que aparecerá en su *Curso de estudios para la instrucción del príncipe de Parma* (1775). Amigo de Du Marsais y de los Enciclopedistas, Condillac está algo apartado, sin embargo. Su tratado *Del arte de escribir* se limita a participar de una atmósfera, sin reabrir de manera manifiesta el debate con sus predecesores y sus contemporáneos. El rasgo común de todos estos retóricos es el ser al mismo tiempo gramáticos, y ello en una época en que la gramática es "filosófica"; de allí que sus retóricas sean igualmente "generales y razonadas".

Tercera generación de retóricos, en línea diferente de las dos precedentes (ya no hay filiación directa): la representada por Pierre Fontanier, de quien —cosa curiosa— lo ignoramos casi todo. Debió de enseñar retórica en el liceo, utilizando el manual de Du Marsais; insatisfecho ante las muchas incoherencias de la obra, resolvió reemplazarla por otra de su propia cosecha. Pero el prestigio de Du Marsais era tal que optó por una estrategia muy compleja: primero publicó, en 1818, una nueva edición de los *Tropos* acompañada de un volumen del mismo tamaño que fue su *Comentario razonado.* Tal comentario supera su primer objetivo: no sólo Du Marsais, sino también Beauzée, Condillac y otros son reunidos en un debate que —y en esto radica su originalidad— ya no gira en torno a la elocuencia, sino a la retórica (es una obra de metarretórica). Desbrozado así el terreno, Fontanier hizo aparecer en 1821 su *Manual clásico para el estudio de los tropos* (la cuarta edición definitiva aparece, como hemos visto, en 1830), libro seguido en 1827 por su segunda parte, el *Tratado general de las figuras del discurso, distintas de los tropos.*

Cuando hoy leemos esos tratados, esos artículos, en ningún momento nos sentimos impresionados por el genio de sus autores. Y no corremos el riesgo de exagerar si decimos que el genio está en ellos pura y simplemente ausente. Cada una de esas páginas, tomada aisladamente, exhala mediocridad. Nos encontramos ante un anciano (la retórica) que

nunca se atreve a alejarse demasiado del ideal de su juventud (alcanzado por Cicerón y Quintiliano, también ancianos, a su manera); no toma en cuenta las transformaciones del mundo que lo rodea (Fontanier es *posterior* al romanticismo, por lo menos al alemán). Sin embargo, esta vejez tiene a la vez algo de espléndido: el anciano no ha olvidado nada de la historia bimilenaria de su vida; más aún: en un debate donde intervienen voces múltiples, las nociones, las definiciones, las relaciones se han refinado y cristalizado como nunca antes. Y en ello reside lo paradójico: esta sucesión de páginas sin brillo produce, tomada en conjunto, una impresión deslumbrante.

Procuremos ahora escuchar algunos fragmentos de esta rapsodia en varias voces [1].

---

1. Cito las siguientes ediciones: C. C. Du Marsais, *Des Tropes*, 1818, reeditada en Ginebra, Slatkine, 1967 (abreviatura: *DT*); para los demás textos: *OEuvres*, 7 tomos, editadas por Duchosal y Millon, 1797. — N. Beauzée, *Grammaire générale*, 1767; para los artículos: *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, 3 tomos, 1782, 1784, 1786 (abreviatura: *EM*, seguida del número del tomo). — Condillac, todas las citas según las *OEuvres philosophiques*, 3 tomos, editadas por Georges Le Roy, París, 1947; *De l'art d'écrire* figura en el tomo 1 (abreviatura: *AE*). — P. Fontanier, *Commentaire raisonné sur les tropes de Du Marsais*, 1818, reeditado por Slatkine en 1967 (abreviatura: *CR*); y *Figures du discours*, volumen que reúne las dos partes del tratado, París, 1968 (abreviatura *FD*).

Las teorías retóricas aquí examinadas aparecen brevemente comentadas en los siguientes estudios (en general fuera de su contexto histórico y de sus relaciones mutuas): G. Genette, *Figures*, París, 1966, págs. 205-222; T. Todorov, *Littérature et Signification*, París, 1967, págs. 91-118; G. Genette, "Préface" a la reedición por Slatkine de *Tropes*, 1967; idem, "Introduction, la rhétorique des figures", en la reedición de *Figures du discours*, 1868, págs. 5-17; J. Cohen, "Théorie de la figure", *Communications*, 16, 1970, págs. 3-25; G. Genette, *Figures III*, París, 1972, págs. 21-40; M. Charles, "Le discours des figures", *Poétique*, 4 (1973), 15, págs. 340-364; P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, París, 1975, págs. 63-86. El sólido estudio de G. Sahlin, C.C. *Du Marsais*..., París, 1928, se ocupa poco del trabajo retórico de Du Marsais.

Podemos decir sin exageración que el libro de Du Marsais es la primera obra de semántica que haya sido escrita. Ya lo advertimos al tomar en cuenta el título completo: "De los tropos o de los diferentes sentidos en los cuales se puede tomar una misma palabra en una misma lengua", y lo comprobamos, en especial, al leer la tercera parte del tratado. El eclecticismo de Du Marsais produjo aquí a la vez sus peores y sus mejores resultados.

Los mejores, porque su conocimiento de ámbitos diferentes le permite descubrir proximidades insospechadas. Esta parte se compone, en efecto, de una larga enumeración de los diversos "sentidos", además de los trópicos, en que puede emplearse una palabra. Algunos provienen de la tradición gramatical: las palabras pueden ser tomadas "sustantivamente", "adjetivamente" o "adverbialmente", sin ser sustantivos, adjetivos o adverbios; ello les da una especie de significación gramatical que se suma al sentido léxico. Asimismo, el sentido puede ser determinado o indeterminado, activo, pasivo o neutro: también en esto se reconocen categorías gramaticales traspuestas al ámbito semántico. Otras categorías provienen de la lógica; Du Marsais conoce muy bien esta tradición: por otro lado, es autor de una *Lógica*. Eso explica las categorías del "sentido" absoluto y relativo, colectivo y distributivo, compuesto y dividido, abstracto y concreto: nociones que provienen de la *Lógica* de Port-Royal. Otras tienen origen en la tradición de las obras consagradas a los juegos de palabras: tales los "sentidos" equívoco y ambiguo, o bien el sentido "adaptado" (parodia, centón). Por fin, mediante un gesto exactamente simétrico al que unos trece siglos antes había hecho San Agustín, ese otro gran ecléctico, al integrar la retórica en el ámbito de una hermenéutica, Du Marsais incluye en su enumeración los cuatro sentidos de la Escritura, herencia de la exégesis medieval, pero extendiéndolos a todo enunciado, religioso o no. La oposición entre lo religioso y lo profano va acompañada de la oposición entre producción y recepción, hermenéutica y retórica.

Por simple yuxtaposición, pues, Du Marsais contribuye a crear el campo de la semántica. Pero también en esto pueden observarse los resultados más deplorables de la ausencia de todo espíritu sistemático. Du Marsais acumula, sin articular. La construcción más torpe surge precisamente en el artículo IX de esta tercera parte, consagrada a "Sentido literal, sentido espiritual". La primera parte había opuesto el sentido propio (=original) al sentido figurado, y la significación propia era declarada natural ("natural, es decir la que tuvo al principio", *DT*, p. 27). Ahora el sentido literal se define como el "que se presenta naturalmente ante el espíritu" (*DT*, pág. 292): creemos encontrarnos frente a un sinónimo de propio. Sin embargo, en la página siguiente el sentido literal se divide en dos:

> 1. Hay un sentido *literal riguroso*, y es el sentido propio de una palabra... 2. La segunda especie de sentido literal es el que las expresiones figuradas de que hemos hablado presentan naturalmente ante el espíritu de quienes entienden bien una lengua: es un sentido literal figurado (*DT*, pág. 293).

La división del sentido literal en propio y figurado es familiar a la hermenéutica cristiana desde Santo Tomás, por lo menos; permite a este último excluir las figuras de los poetas del sentido espiritual, obra de Dios. Pero si en la semántica profana de Du Marsais desempeñaba el papel que él pretendía asignarle (hacer del sentido literal una categoría cuyas dos especies son el sentido propio y el sentido figurado), tal división hubiese debido aparecer mucho antes: precisamente a propósito de la definición del sentido figurado. Pero Du Marsais no unifica las perspectivas: las suma.

Admitamos, sin embargo, esta reorientación. Cuando las cosas se complican es al llegar a las subdivisiones del sentido espiritual: entre éstas, de acuerdo con la tradición patrística de la exégesis bíblica, figura el sentido alegórico. Ahora bien, la alegoría es de viejo conocimiento del lector de los *Tropos:* en la segunda parte del libro aparecía entre

los tropos, variedades del sentido figurado. ¿Cómo puede pertenecer a la vez al sentido literal y al sentido espiritual? El sentido espiritual vuelve a confundirse, pues, con el sentido figurado. Du Marsais percibe sin duda la incoherencia, pero ello le preocupa tan poco que se limita a anotar, tras la definición del sentido alegórico: "Ya hemos hablado de la alegoría" (*DT*, pág. 303). En efecto, pero para decir otra cosa.

No es, pues, una teoría semántica lo que Du Marsais deja a sus sucesores, sino un ámbito. No es poco. Beauzée podrá hacer el intento de articular en él algunas nociones fundamentales. Por otro lado, no se consagrará a las diferentes especies de *sentido* y en este aspecto se limitará a resumir las enumeraciones de Du Marsais. Su interés se dirigirá más bien hacia los diferentes modos de existencia de lo semántico, modos cuyo *sentido* no es más que uno entre otros. Según Beauzée, hay tres categorías distintas: significación, acepción, sentido.

La significación es una especie de sentido fundamental de la palabra. Es el denominador común de los diferentes usos y sólo existe fuera de todo uso: en el léxico, considerado como un inventario.

> Cada palabra tiene ante todo una significación primitiva y fundamental que le viene de la decisión constante del uso y que debe ser el principal objeto por determinar en un diccionario, así como en la traducción literal de una lengua a otra (. . .). La significación es la idea total de la cual una palabra es el signo primitivo por decisión unánime del uso (artículo "Sentido", *EM*, III, págs. 375 y 385; advertimos que en dos ocasiones Beauzée se desliza desde una perspectiva diacrónica a la sincrónica).

La acepción se sitúa en el mismo plano; pero una significación se acuña en varias acepciones: una palabra puede tener varios significados (por homonimia) o bien puede tomarse, metalingüísticamente, como su propio nombre. En suma, son los sentidos tal como se los encuentra en el dic-

cionario, pero esta vez enumerados de uno a uno, y no encarados en su unidad. "Todas las especies de acepciones de que pueden ser susceptibles las palabras en general y las diferentes clases de palabras en particular no son más que diferentes aspectos de la significación primitiva y fundamental" (*ibid.*, pág. 376).

El sentido, en cambio, es totalmente diferente: ya no es la significación que las palabras tienen en el diccionario, sino la que adquieren en el interior de una frase. La significación no es sino la base, el punto de partida desde el cual se fabrica el sentido de la frase. Se fabrica según procedimientos particulares que no son otra cosa que los tropos (no se trata de una simple manifestación de la idea abstracta en manifestaciones concretas): para Beauzée —volveremos acerca de esto— toda frase real es figurada, pues se aparta de una estructura abstracta en el doble plano gramatical y semántico.

> El sentido es otra significación diferente de la primera, que le es análoga o bien accesoria, y que está menos indicada por la palabra misma que por la combinación con las otras que constituyen la frase. Por eso se dice indiscriminadamente el sentido de una palabra y el sentido de una frase; en cambio no se dice la significación o la acepción de una frase (*ibid.*, p. 385).

El sentido deriva de la significación por analogía o por conexión, por metáfora o por metonimia; en el discurso real sólo importa el sentido y la significación se reserva al léxico, a una visión paradigmática de las palabras. La única realidad empírica es el sentido; la significación se sitúa en un nivel "profundo" y no "de superficie".

Suspendamos provisionalmente la discusión acerca de la naturaleza "figurada" de todo sentido; queda esta afirmación enfática: la semántica de la lengua no se confunde con la del discurso, pues no hay identidad entre significación y sentido, entre sentido léxico y sentido discursivo. Beauzée

se contenta con formular el principio sin procurar desarrollarlo.

Fontanier retoma tanto la problemática de Beauzée como la de Du Marsais. "Sentido" y "significación" serán una vez más categorías distintas, pero de acuerdo con un criterio ligeramente diferente. La significación es lo que la palabra significa, independientemente de todo uso particular, en la lengua; el sentido, en cambio, es la imagen psíquica e individual que los interlocutores tienen de la significación.

> El *sentido* es, respecto de una palabra, lo que esa palabra nos permite entender, pensar, *sentir* mediante su *significación;* y su *significación* es lo que la palabra significa, es decir, aquello de lo cual es signo, lo que señala. (...) La *significación* se dice de la palabra considerada en sí misma, como signo, y el *sentido* se dice de la palabra considerada en cuanto a su efecto en el espíritu, entendida como debe serlo (*FD*, pág. 55; *CR*, págs. 381-382).

Ya no se trata de la oposición entre sentido léxico y sentido discursivo, sino entre sentido-en-la-lengua y sentido vivido (concebido o percibido). La significación es lingüística, el sentido es psicológico (no estamos lejos de uno de los aspectos de la oposición entre *dictio* y *dicibile* de San Agustín en *De la dialéctica*).

A partir de aquí, Fontanier se vuelve hacia la clasificación de los sentidos abandonada por Du Marsais. Su comentario empieza por esta comprobación severa: "Du Marsais distinguió muy bien los diversos sentidos de las palabras y no podía caracterizar mejor cada uno de ellos en particular. Pero debemos convenir que, en cuanto a la clasificación, no se tomó demasiado trabajo. Más aún, podemos decir que casi se abstuvo de hacerla" (*CR*, p. 325). Y Fontanier se consagra a su trabajo predilecto, la clasificación. En un primer nivel retendrá tres especies de sentidos: objetivo, literal y espiritual, cada uno de los cuales puede tener varias subespecies. He aquí sus definiciones respectivas:

> *El sentido objetivo* de la proposición es el que ésta tiene con respecto al objeto al que se refiere (*FD*, pág. 56).

Es lo que hoy llamaríamos la referencia. Este sentido incluye la mayoría de las subdivisiones reunidas por Du Marsais (sustantivo-adjetivo, activo-pasivo, etc.). A continuación:

> El *sentido literal* es el que tienen las palabras tomadas al pie de la letra, las palabras entendidas según su acepción en el uso corriente: por consiguiente, es el que se presenta inmediatamente ante el espíritu de quienes entienden la lengua: el *sentido literal* que sólo pertenece a una palabra es *primitivo, natural* y *propio,* o bien *derivado,* si es preciso decirlo, y *tropológico* (*FD*, pág. 57).

Aquí la oposición es doble. Por un lado, el sentido literal se opone al sentido objetivo: en este último caso, el sentido es transparente respecto de lo que designa, no nos detenemos en él y no lo consideramos en sí mismo; en el primero, al contrario, percibimos el sentido mismo, pues de algún modo se vuelve opaco. Por una parte, se prepara una segunda oposición, ahora con el sentido espiritual: el sentido literal es una propiedad de las palabras aisladas.

Por fin, "el *sentido espiritual, sentido desviado* o *figurado* de un conjunto de palabras es el que el *sentido literal* hace surgir en el espíritu (. . .). Se llama *espiritual* porque pertenece por entero al espíritu, si es preciso decirlo, y es el espíritu el que lo forma o lo encuentra con ayuda del *sentido literal*" (*FD*, págs. 58-59). La oposición pertinente es la que existe entre palabra y conjunto de palabras; por lo demás, el sentido espiritual siempre es desviado, como lo era también el sentido literal derivado o tropológico.

Si dejamos de lado el sentido objetivo, al que se oponen conjuntamente los otros dos sentidos, advertimos que encontramos dos oposiciones independientes: palabra-grupo de palabras, y directo-indirecto, que podemos presentar en el cuadro que sigue:

	PALABRA	GRUPO DE PALABRAS
directo	sentido propio	?
indirecto	sentido derivado (tropológico)	sentido espiritual

Fontanier no tiene término especial para designar el sentido propio del grupo de palabras (no parece reparar en su existencia). La unificación de los sentidos derivado y espiritual (que sugiere aquí la categoría inclusiva de "indirecto") no está explícitamente afirmada y, sin embargo, se trasluce en el término *figurado* que se encuentra en una y otra parte.

Señalemos, por fin, que el sentido espiritual, ya bastante despojado de sus connotaciones religiosas por Du Marsais, lo será aún más por Fontanier: "por *espiritual* entendemos aquí casi la misma cosa que *intelectual* y no, como lo hace Du Marsais, o como se hace corrientemente, lo mismo que *místico*" (*FD*, pág. 59). Las últimas huellas del espíritu religioso se eliminan de la noción; el desquite de la retórica sobre la hermenéutica es completo.

Podemos retener de esta discusón no sólo la oposición entre sentido y referencia (sentido literal y sentido objetivo), sino también la oposición entre dos especies de sentido indirecto. En verdad, la cuestión de las *formas del sentido indirecto* ya está presente en los predecesores de Fontanier. Debemos recordar aquí lo que Du Marsais sabía muy bien: la concepción del sentido indirecto que había elaborado la exégesis bíblica, desde San Agustín hasta Santo Tomás, pasando por Beda el Venerable. Según ella, existen dos géneros de sentido indirecto que a veces se llaman *allegoria in verbis* y *allegoria in factis,* simbolismo de las palabras y simbolismo de las cosas; los tropos representan las especies del primer género, mientras que el segundo no implica, como los tropos, un cambio en el sentido de las palabras, pero evo-

ca un sentido segundo mediante los objetos que las palabras designan en el sentido propio. Esta misma oposición permite a Santo Tomás, como hemos visto, oponer sentido figurado (subdivisión de "literal") y sentido espiritual [1].

Du Marsais recuerda estas nociones cuando procura distinguir metáfora y alegoría, pero no se atiene exclusivamente a ellas.

> La alegoría es un discurso que en primera instancia se presenta bajo un sentido propio, que parece algo muy distinto de lo que se desea dar a entender y que, sin embargo, sólo sirve como comparación para ofrecer la comprensión de otro sentido que no se expresa. La metáfora une la palabra figurada a algún término propio; por ejemplo, *el fuego de tus ojos*, donde *ojos* está en sentido propio: mientras que en la alegoría todas las palabras tienen en principio un sentido figurado; es decir que todas las palabras de una frase o de un discurso alegórico constituyen en principio un sentido literal que no es el que se procura dar a entender... (*DT*, págs. 178-179).

Traduzcamos en lenguaje más claro: en la metáfora, la palabra sólo tiene un sentido, el figurado; ese cambio de sentido se indica mediante el hecho de que, sin él, el sentido conocido de las palabras vecinas se volvería inadmisible. Como *ojos* no tiene más que un sentido (propio), *fuego* tendrá por su parte sólo un sentido (figurado). En la alegoría las cosas ocurren de otro modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico. La oposición se da entre sentido único en la metáfora y sentido doble en la alegoría.

En la parte siguiente de los *Tropos* Du Marsais se referirá en varias ocasiones a la misma dicotomía. "Los prover-

1. Sobre esta oposición, cf. "Le symbolisme linguistique", en *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, tomo 2, Bruselas, en particular págs. 593-603.

bios alegóricos tienen en primer término un sentido propio que es verdadero, pero que no es lo que se quiere dar a entender principalmente" (*DT*, pág. 184). Esta formulación es particularmente sugerente: la alegoría mantiene, pues, dos proposiciones verdaderas (dos afirmaciones); la metáfora, sólo una. "La alegoría presenta un sentido y da a entender otro: es lo que también ocurre en las alusiones" (*DT*, pág. 189). Se llega así al problema del sentido espiritual: "El *sentido espiritual* es el que encierra el sentido literal, está insertado, por así decirlo, en el sentido literal y es el que cosas significadas por el sentido literal hacen surgir en el espíritu" (*DT*, pág. 292). Vemos que sólo esta última mención, hecha a propósito de las categorías mismas de la hermenéutica cristiana, se refiere a la oposición palabras-cosas; en todos los demás casos, Du Marsais se basa en una distinción más lingüística y más original: la persistencia de una o dos aserciones en el enunciado considerado. Pero una vez más, el espíritu incoherente de Du Marsais no toma en cuenta nociones por él mismo establecidas: la oposición entre las dos formas de simbolismo no desempeña ningún papel en la organización de los *Tropos*.

Beauzée retomará el mismo problema. Pero aquí debemos remontarnos más atrás, pues ya no son dos los términos comparados —metáfora y alegoría—, sino tres: entre los dos se inserta la metáfora encadenada o "sostenida". Ya persistía cierta ambigüedad en la descripción que Quintiliano hacía de estos hechos. Sabemos que la oposición tropo-figura no es muy nítida en él: unas veces compara el sentido y la forma, otras veces la palabra y la proposición. Resulta de ello que la alegoría se considerará o bien como tropo, o bien como figura. En la clasificación general, es un tropo y se la define exactamente como lo haríamos en el caso de la metáfora encadenada: "resulta de una serie de metáforas" (*La institución oratoria,* VIII, 6, 44); "está constituida por una serie de metáforas" (IX, 2, 46). Este último pasaje contiene, sin embargo, una indicación diferente: "Así como una alegoría está constituida por una sucesión de metáforas, la ironía-figura está formada por una serie de ironías-tropos"

(ibid.). Alegoría se opondría, pues, en esta ocasión a metáfora como figura a tropo. Pero las figuras se caracterizan, al mismo tiempo, porque no hay en ellas cambio de sentido, ya que las palabras conservan en ellas el sentido literal. Todo sucede, en suma, como si Quintiliano confundiese bajo el término de alegoría dos hechos próximos pero distintos: 1, una serie de metáforas emparentadas; 2, un discurso donde todas las palabras conservan su sentido propio (no hay metáforas), pero que tomado como totalidad revela un sentido simbólico segundo.

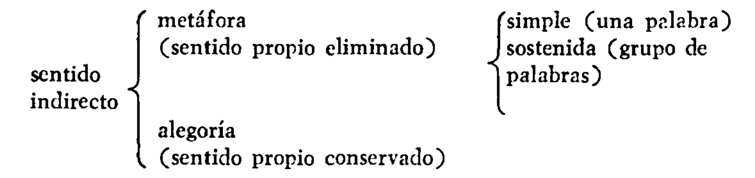
Beauzée se consagrará precisamente a esta ambigüedad (en el artículo "Ironía"); y en el artículo "Alegoría" escribe:

> Debe distinguirse entre la metáfora simple, que sólo consiste en una palabra o dos, y la metáfora sostenida, que ocupa una extensión mayor en el discurso: ambas son el mismo tropo; ni la una ni la otra hacen desaparecer el objeto principal de que se habla: no hacen más que introducir, en el lenguaje que les es propio, términos tomados del lenguaje que conviene a algún otro objeto. El caso de la alegoría es muy diferente: los objetos son diferentes en ella, como en la metáfora; pero se habla el lenguaje propio del objeto accesorio que es el único que se muestra; el objeto principal está junto al accesorio en la metáfora; desaparece por completo en la alegoría.

Y también:

> En una alegoría hay quizá una primera metáfora, o al menos algo que se acerca a ella, puesto que se compara tácitamente el objeto de que se quiere hablar con el objeto del que se habla; pero todo se refiere a continuación a ese objeto ficticio en el sentido más propio (. . .). No son, pues, las palabras las que deben tomarse en un sentido diferente del que presentan; es, como en la ironía, el pensamiento mismo el que no debe tomarse por lo que parece ser... (*EM*, I, p. 123).

En suma, la solución de Beauzée es una reformulación de la de Du Marsais: tanto el uno como el otro insisten en la persistencia de dos sentidos en la alegoría y de un solo sentido en la metáfora. Y ello se traduce, paradójicamente, en un efecto que en apariencia es inverso: las palabras tienen dos sentidos en la metáfora (el propio y el figurado), uno solo en la alegoría (el propio). La diferencia entre alegoría y metáfora es radical: en la primera se habla de un objeto ("accesorio") y las palabras siguen empleadas en el sentido propio; este objeto, o el pensamiento que forman las palabras, es el que designa, en un segundo momento, un segundo objeto ("principal"). En la metáfora, en cambio, son las palabras mismas las que cambian de sentido y designan directamente el segundo objeto (aunque el primero no desaparece del todo). La diferencia entre metáfora y metáfora sostenida (o encadenada) es poco importante respecto de la primera oposición: sólo es cuantitativa ("ambas son el mismo tropo"), mientras que la primera es cuantitativa. La jerarquía de los conceptos examinados se presenta así:



Se observará al mismo tiempo cierta ambigüedad en la formulación de Beauzée, que se manifiesta en el hecho de que los términos "objeto" y "pensamiento" son intercambiables, o en la indecisión propia de la palabra "pensamiento"; ¿se trata de un simbolismo de las cosas, como lo afirma la tradición exegética, o de un simbolismo de las proposiciones, tanto el uno como el otro opuestos al de las palabras?

Una vez más, Fontanier tendrá el mérito de poner las cosas en claro, pero lo hará con tanta rigidez que ya no quedará nada de las intuiciones de Du Marsais y de Beauzée. En primer término, formulará claramente la oposición entre

metáfora y alegoría con la misma actitud que sus predecesores: "La metáfora más prolongada sólo presenta un sentido, según creo: el sentido figurado; y la alegoría más breve presenta necesariamente de un extremo a otro un doble sentido absoluto, un sentido literal y un sentido figurado" (*CR*, págs. 179-180). Pero no es en esto donde radica su interés principal; para él, lo esencial está en la oposición, ya señalada (cf. págs. 92-93), entre sentido indirecto *tropológico* (o derivado) y *espiritual*, oposición basada en la diferencia entre palabra y grupo de palabras:

> Así como una palabra, en una frase, suele ofrecer un sentido parcial distinto de su sentido primitivo y literal, con frecuencia una frase, una proposición entera ofrece un sentido total que tampoco es completamente, o no lo es en absoluto, el que por lo común está unido literalmente a las palabras (. . .). He aquí dos clases de sentidos figurados muy diferentes entre sí y que no deben confundirse (*CR*, págs. 385-386).

En su clasificación de las figuras (que después veremos en detalle), una frontera importante separa las *figuras de significación* (o tropos "propiamente dichos") de las *figuras de expresión*, y la diferencia esencial es la que existe entre la palabra y el grupo de palabras. "¿Qué entendemos aquí por *expresión*? Entendemos toda combinación de términos y de giros mediante la cual se logra una combinación cualquiera de ideas" (*FD*, pág. 109). La confianza en este único criterio formal le hace resumir, en el interior de las figuras de expresión, dos series de hechos lingüísticos con propiedades muy diferentes: por un lado, aquellos donde sólo existe un solo sentido conservado (como la personificación, la hipérbole, la lítote, la ironía, así como lo que Fontanier llama el "alegorismo", es decir, la metáfora encadenada); por el otro, los que conservan los dos sentidos presentes (alusión, metalepsis, asteísmo, alegoría). La contraparte de esta reunión es la separación entre el primero de esos grupos de "figuras de expresión" y las "figuras de

significación". La jerarquía de las oposiciones en Fontanier será, pues, exactamente la opuesta a la de Beauzée:

sentido indirecto	sentido tropológico figuras de significación (palabra)	alegorismo, etc. (una afirmación)
	sentido espiritual figuras de expresión (grupo de palabras)	alegoría, etc. (dos afirmaciones)

Ya hemos visto el interés con que se destacaba la diferencia entre sentido propio eliminado y conservado; procuremos precisar ahora si la frontera entre palabra y grupo de palabras, que desempeña un papel tan importante para Fontanier, merece su lugar. Observemos los ejemplos dados para la una y el otro. He aquí una "metonimia de lugar", es decir, un "tropo propiamente dicho" (figura de significación), donde "se da a una cosa el nombre del lugar de donde proviene o al que pertenece" (*FD*, pág. 82), ejemplo: "No decido entre *Ginebra* y *Roma*. — *Ginebra* por el calvinismo, *Roma* por el catolicismo, del que es centro" (pág. 83). Y he aquí una personificación, tropo "impropiamente dicho" (figura de expresión), que "consiste en hacer de un ser inanimado, insensible, o de otro ser abstracto y puramente ideal, una especie de ser real y físico, dotado de sentimiento y de vida, en suma, lo que se llama una persona", ejemplo: "Argos os tiende los brazos y Esparta os llama" (pág. 111).

¿Existe diferencia entre los dos ejemplos? ¿Si la hay, dónde se sitúa? No reside en la naturaleza del tropo, que es en uno y otro caso una metonimia de lugar, como Fontanier no deja de observarlo, agregando, imperturbable, que la personificación siempre se hace "por metonimia, por sinécdoque o por metáfora" (*ibid.*). Pero tampoco reside en las dimensiones del tropo: en un caso como en el otro un nombre propio, y nada más, adquiere un sentido trópico. Y tampoco consiste en las dimensiones del enunciado

mínimo, necesario para la identificación del tropo — o más bien, no aparece en la descripción dada por Fontanier: para identificar el tropo de la primera fase debemos disponer de más de una proposición; de lo contrario, podemos tomarla por el enunciado de un turista vacilante; en el segundo caso, en cambio, la proposición basta para identificar el tropo: por consiguiente se le puede precisar en el interior de un contexto menos, y no más, extendido. Fontanier sabe muy bien que el contexto de la proposición es necesario inclusive para la identificación de una "figura de significación": el sentido tropológico depende "con gran frecuencia, y aun casi siempre, de la relación entre esa palabra y el resto de la frase" (*CR*, pág. 385). Pero ¿qué ha tomado en cuenta Fontanier para clasificar así esos dos ejemplos? El hecho de que la segunda frase ("Argos os tiende los brazos...") comporta una *figura* en sentido estricto, una anomalía combinatoria que ocurre entre sujeto y verbo (inanimado-animado); la primera, en cambio, no comporta ninguna ("decidir entre Ginebra y Roma"). Lo que Fontanier describe no son dos especies de tropos, sino un tropo (la metonimia) más una figura (la anomalía), en un caso presente, en el otro ausente.

Fontanier tiene, pues, con relación a Beauzée el mérito de haber adoptado una perspectiva única para tratar sentidos indirectos: ya no queda huella de un simbolismo de las cosas y su descripción es por completo interior al lenguaje. Pero da a la oposición palabra-grupo de palabras un lugar que no merece. Y en esto es Beauzée quien tenía razón contra Fontanier.

LOS TROPOS Y SU CLASIFICACION

En la retórica latina, como acabamos de recordarlo, la relación entre tropos y figuras no carece de ambigüedad: los tropos son unas veces una clase de figuras y otras veces una categoría del mismo nivel lógico que las figuras. Será Fontanier quien articule con mucha firmeza las relaciones (para él, de intersección) entre las dos nociones. Adoptaré

aquí una posición cercana a la de él: el tropo es la evocación de un sentido indirecto; la figura, una relación entre dos o varias palabras co-presentes. Esta distinción preliminar autorizará ofrecer una exposición separada de las teorías acerca de tropos y figuras.

Para comprender la teoría de los tropos en nuestros retóricos debemos remontarnos a la de las ideas accesorias, que subyace en ella. Pero esta última, tal como aparece en Du Marsais, no es sino una repetición de una versión anterior de la misma teoría: la que se encuentra en la *Lógica o el Arte de pensar* de Arnauld y Nicole (reedición por Flammarion, 1970). Por consiguiente, debemos recordarla en primer término.

Una palabra puede significar de dos maneras o, con más exactitud, puede *significar* una idea o sólo *suscitarla*. "Es preciso, pues, distinguir con claridad esas ideas agregadas de las ideas significadas: aunque unas y otras se encuentren en un mismo espíritu, no se encuentran del mismo modo" (pág. 137). "...Esta distinción necesaria entre las ideas suscitadas y las ideas precisamente significadas" (pág. 138). La idea que una palabra significa se llama también "idea principal"; la idea sólo suscitada por una palabra se llama "idea accesoria".

> Significar, en un sonido pronunciado o escrito, no es otra cosa que suscitar una idea ligada a ese sonido en nuestro espíritu mediante una impresión producida en nuestro oído o nuestra vista. Ahora bien, suele ocurrir que una palabra, además de la idea principal que consideramos la significación propia de esa palabra, suscite otras ideas que podemos llamar accesorias en las cuales no nos detenemos, aunque el espíritu reciba su impresión (pág. 130).

No son sólo *algunas* palabras las que evocan esas ideas accesorias junto con las ideas principales; por así decirlo, son todas. Los autores de la *Lógica* conciben, inclusive, que esas ideas figuran, junto con otras, en el diccionario. "Puesto que esas ideas accesorias son tan considerables y

diversifican a tal punto las significaciones principales, sería útil que los autores de los diccionarios las señalaran. . ." (pág. 135). Se trata de propiedades del léxico y no de efectos del discurso. Por ejemplo, la condena o la aprobación de una acción puede ser una idea accesoria respecto a esa acción (de allí la posibilidad de sinónimos, o si se prefiere la no-identidad del sentido y de la referencia).

> Así, las palabras que nombran el adulterio, el incesto, el pecado abominable, no son infames, aunque representan acciones muy infames; pues no las representan sino cubiertas de un velo de horror que hace que las miremos como crímenes: de manera tal que esas palabras significan más bien el crimen de esas acciones que las acciones mismas, a la inversa de algunas palabras que las expresan sin transmitir el horror, y más como festivas que como criminales, agregando inclusive la idea de impudor y descaro (págs. 133-134).

O bien la palabra "impostor", que significa un defecto, pero que suscita además la idea accesoria del desprecio (pág. 131). Las ideas accesorias son, pues, significados que evocamos, voluntariamente o no, fuera de todo acto de significación y que sólo se distinguen de las ideas principales por su posición marginal.

Es en el interior de las ideas accesorias donde se inscribirán las figuras. Las figuras son ideas accesorias que indican la actitud del sujeto hablante respecto de aquello de lo que habla y provocan automáticamente la misma actitud en quien escucha. "Las expresiones figuradas significan, además de la cosa principal, el movimiento y la pasión de quien habla e imprimen así una y otra idea en el espíritu, a diferencia de la expresión simple, que sólo señala la verdad desnuda" (pág. 131). A partir de aquí se elabora la teoría figural de Port-Royal, donde la figura

se define como la expresión (y la impresión) de una emoción; el padre Lamy la desarrollará en detalle.[1]

Du Marsais conoce los trabajos de Port-Royal; tomará de ellos la noción de idea accesoria como fundamento de las figuras, pero entorpeciéndola de manera harto evidente. Ante todo, la generalizará: a pesar de una definición amplia, la *Lógica* de Port Royal parece limitarla en la práctica a ciertos tipos de asociación; para Du Marsais, recubre toda idea asociada a una primera idea.

> Hay ideas que llamamos *accesorias*. Una idea *accesoria* es la que otra idea suscita en nosotros. Cuando dos o varias ideas han sido suscitadas en nosotros al mismo tiempo, si a continuación una de las dos es suscitada, lo habitual es que también la otra lo sea. Y es esta última la que se llama accesoria (*Lógica, Obras*, V, pág. 321).

Se advertirá que no hay ninguna diferencia cualitativa entre esas dos "ideas".

La aplicación retórica también será diferente. Mientras que en la *Lógica* de Port-Royal la idea accesoria servía de fundamento para la *figura* y consistía, en suma, en una coloración emotiva dada a la expresión (el único ejemplo de figura analizado es, significativamente, una "interrogación"), en Du Marsais la noción de idea accesoria es más general y por consiguiente más intelectual; su ámbito de aplicación por excelencia no es la figura (emotiva), sino el *tropo*. En apariencia, el ámbito se ha estrechado (el tropo es para Du Marsais una especie de figura); de hecho,

1. Esta perspectiva no es extraña a la retórica clásica; pero no se la sostiene de manera sistemática. Un San Agustín, al enumerar los beneficios de las expresiones figuradas, opone así a quienes se sirven de ellas y a quienes se abstienen de emplearlas: "Los primeros, impulsando y arrastrando mediante sus palabras a los oyentes al error, los atemorizarían, los entristecerían, los divertirían, los exhortarían con ardor, mientras que los segundos se adormecerían, insensibles y fríos respecto del servicio a la verdad" (*La doctrina cristiana*, IV, II, 3).

se ha ensanchado: toda asociación de ideas, y no sólo la asociación de una "emoción", da lugar a una idea accesoria; el tropo es simplemente el ejemplo más claro, el más elocuente de tal asociación. Pues el tropo no es otra cosa que un aprovechamiento de las ideas accesorias existentes: consiste en llamar una idea principal con el nombre de una de sus ideas accesorias. Veamos cómo se expresa Du Marsais:

> La relación que existe entre las ideas accesorias —quiero decir, entre las ideas que se vinculan unas con otras— es la fuente y el principio de los diversos sentidos figurados que se da a las palabras. Los objetos que nos producen impresiones están siempre acompañados de diferentes circunstancias que nos llaman la atención y mediante las cuales solemos designar todos los objetos que tales circunstancias acompañan o cuyo recuerdo nos suscitan. El nombre propio de la idea accesoria suele estar más presente en la imaginación que el nombre de la idea principal, y con frecuencia también esas ideas accesorias, al designar los objetos con más circunstancias que los nombres propios de esos objetos, los pintan, o bien con más energía, o bien con más atractivo (*DT*, págs. 30-31).

Toda relación entre dos objetos puede convertirse en el fundamento de un tropo: basta para ello que se llame un objeto con el nombre de otro, es decir, que se subentienda su relación en lugar de explicitársela. Esta apelación indirecta puede ser más atractiva o más fuerte, pero ello no es más que un efecto suplementario innecesario para definir el tropo. El tropo no puede hacerse sin ideas accesorias; pero basta que haya relación entre dos objetos para que estemos en presencia de tales ideas ("si no hubiera relación entre esos objetos no habría ninguna idea accesoria, y por consiguiente no habría tropo", *DT*, págs. 130-131). Ahora bien, el hombre es por definición capaz de relacionar los objetos entre sí; por consiguiente, el hombre es por definición capaz de hacer tropos.

> Una misma causa en las mismas circunstancias produce efectos similares. En todos los tiempos y todos los lugares donde haya habido hombres, han existido la imaginación, las pasiones, las ideas accesorias, y por lo tanto los tropos. Hubo tropos en la lengua de los caldeos, en la de los egipcios, en la de los griegos y de los latinos: hoy se hace uso de ellos inclusive entre los pueblos más bárbaros, porque en una palabra esos pueblos son hombres, tienen imaginación e ideas accesorias. (...) Así, nos servimos de los tropos no porque los antiguos los emplearon, sino porque somos hombres como ellos (*DT*, pág. 258-259).

En un momento dado Du Marsais advierte que su definición amplia de las ideas accesorias (que iguala, en suma, toda asociación) incluye también la relación entre significante y significado. Es así como imagina el aprendizaje de la lengua:

> A medida que nos dieron pan y nos pronunciaron la palabra *pan*, por un lado el pan grabó a través de los ojos su imagen en nuestro cerebro y suscitó su idea, y por el otro lado el sonido de la palabra *pan* nos impresionó a través del oído, de manera tal que esas dos ideas accesorias, es decir, suscitadas en nosotros al mismo tiempo, no podrían surgir separadamente sin que una suscitara la otra (*DT*, pág. 73).

Observemos que el signo está compuesto para Du Marsais —como para Saussure— no por el sonido y la cosa, sino por dos impresiones mentales. Un paso más habría sido invertir la equivalencia: si el signo no es más que una asociación (dos ideas mutuamente accesorias), ¿la asociación (por ejemplo, los tropos) no es acaso un signo (potencial)? Si existe un parentesco entre todas las asociaciones, quizá también existan diferencias que hacen que haya signos, tropos, proposiciones: otras tantas formas *variadas* de la asociación. Du Marsais no se internará en este ca-

mino semiótico que Diderot y Lessing exploran en la misma época. Pero la idea volverá a ser formulada, unos setenta y cinco años después, en un *Éloge* de Du Marsais y en un análisis de los *Tropos*. El autor de este elogio, publicado en 1805, es el barón J.-M. de Gérando, discípulo de Condillac (y autor, por otra parte, de una obra en cuatro tomos titulada *De los signos*). En el *Éloge* se lee:

> Observemos cómo las artes del dibujo, el lenguaje de acción, la música, hablan al espíritu del hombre. Privados de los signos convencionales e instituidos, se crean a sí mismos un lenguaje; en él encuentran los signos mediante las asociaciones que han formado, en nuestro espíritu, la naturaleza o las circunstancias. Saben aprehender, en las impresiones sensibles, uno de los eslabones de la cadena secreta que une nuestros sentimientos con nuestros recuerdos. No nombran un objeto, sino que hacen surgir su idea mediante otra idea que le es vecina. El artificio, que forma los *tropos*, es el mismo: emplean las palabras de la misma manera en que la pintura emplea los matices y el dibujo los contornos, para establecer un comercio recíproco entre las ideas, sobre la base de la vinculación que existe entre ellas, para dar a una la expresión de otra (pág. 55).

Así se esboza una teoría de los signos naturales, cuyas especies serían los tropos y las imágenes.

La noción de idea accesoria interviene en Beauzée, pero en otra parte de su doctrina. En él es un instrumento para el análisis del léxico, no del discurso, empleado como base de los sinónimos, no de los tropos. En esto Beauzée está más próximo, sin duda, de Port Royal que de Du Marsais. Su concepción del léxico es casi idéntica a la que formulará Bally ciento cincuenta años después: los sinónimos de un grupo poseen en común una idea principal (o "término

de identificación", en Bally) e ideas accesorias ("hechos de expresión").

> Cuando varias palabras de la misma especie representan una misma idea objetiva, que sólo varía de una a otra por matices diferentes nacidos de la diversidad de ideas añadidas a la primera, la que es común a todas esas palabras es la idea principal, y las que se suman a ella y diferencian los signos son ideas accesorias ("Palabra", *EM*, II, pág. 582). Cuando en las palabras que designan una misma idea principal sólo se toma en cuenta esa idea principal común a ellas, tales palabras son sinónimos porque son diferentes signos de la misma idea: pero dejan de serlo cuando se presta atención a las ideas accesorias que las diferencian, y en ninguna lengua cultivada existe una palabra perfectamente sinónima de otra y que no difiera absolutamente por alguna idea accesoria, de manera tal que en cualquiera ocasión se pueda tomar una u otra indistintamente ("Sinónimo", *EM*, III, pág. 480).

Beauzée no agrega ninguna indicación acerca del modo para decidir dónde terminan las ideas principales y dónde empiezan las accesorias.

Será algo sorprendente comprobar cómo Beauzée esboza una vinculación entre la relación idea principal-idea accesoria y sujeto-predicado, sin pasar por el intermedio de los tropos. Hemos visto que esa vinculación estaba ausente en Du Marsais; sería más fácil encontrar anuncios de ella en la *Lógica* de Arnauld y Nicole, donde a propósito de un ejemplo, las relaciones entre "esto", sujeto, y "cuerpo", predicado, se sitúan en el mismo plano que las relaciones entre el mismo "esto", ahora idea principal, y "pan", idea accesoria asociada a ella por tropo (cf. págs. 138-139). Ahora bien, veamos cómo define Beauzée la proposición:

> Una proposición es la expresión total de un juicio. Tanto cuando varias palabras se reúnen para ello

como cuando sólo una, por medio de las ideas accesorias que el uso les agrega, basta para ese fin, la expresión es total desde el momento que enuncia la existencia intelectual del sujeto bajo determinada relación con tal o cual modificación ("Proposición", *EM*, III, pág. 242).

En suma, habría "aseveraciones en las palabras", como dirá Empson dos siglos después: algunas palabras realizarían en sí mismas una proposición entre idea principal e idea accesoria, y no ya entre sujeto y predicado. Pero es preciso admitir que tal posibilidad sólo aparece postulada por el espíritu deductivo de Beauzée: todos los ejemplos de proposición que da son proposiciones explícitas, y no palabras aisladas.

Es Condillac quien aprovechará realmente y por primera vez esta proximidad entre proposiciones y tropos (y por consiguiente, de modo más general, entre discurso y símbolo). En el plano discursivo de las relaciones explícitas, distingue dos grandes tipos de relaciones: la comparación (la predicación) y la modificación (la subordinación). El sujeto y el atributo de una proposición son "comparados", mientras que el adjetivo epíteto "modifica" el sustantivo.

> Cuando hago una proposición, comparo dos términos, es decir, el sujeto y el atributo (...). Tres cosas son esenciales para una proposición: el sujeto, el atributo y el verbo. Pero cada una de ellas puede ser modificada y las modificaciones con que se las acompaña se llaman *accesorias*... (*AE*, pág. 547).

Tomemos un ejemplo de este último caso: la expresión "vuestro ilustre hermano".

> *Hermano*, como cualquier otro sustantivo, expresa un ser existente o que se considera existente. Al contrario, *vuestro* e *ilustre* expresan cualidades que el espíritu no considera como poseedoras de existencia en

> sí misma, sino más bien como existentes sólo en el sujeto que modifican. De esas tres ideas, la de *hermano* es la principal; y las otras dos, que sólo existen por ella, se denominan *accesorias*, palabra que significa que van a unirse a la principal para existir en ella y modificarla. En consecuencia, diremos que todo sustantivo expresa una idea principal en relación a los adjetivos que lo modifican y que los adjetivos sólo expresan ideas accesorias (*Gramática*, I, pág. 454).

Las ideas accesorias no son aquí más que la materia de una de las dos relaciones sintácticas posibles. Pero si el arte de pensar atrae la atención sobre la "comparación" entre el sujeto y el atributo, el arte de escribir, por su parte, nos enseña ante todo a matizar la "modificación".

> Todo el arte consiste, por un lado, en aprehender [el pensamiento] con todas sus relaciones y, por el otro, en encontrar en la lengua expresiones que puedan desarrollarla con todas sus modificaciones. En un discurso no nos contentamos con recorrer rápidamente la serie de las ideas principales; al contrario, nos detenemos más o menos en cada una de ellas; giramos, por así decir, alrededor, para aprehender los puntos de vista bajo los cuales se desarrollan y se vinculan entre sí. Por eso llamamos *giros* las diferentes expresiones de que nos servimos para expresarlas (*AE*, pág. 552).

"Giros" (que no es sino la traducción de "tropos") se vuelve, pues, el nombre genérico de todas las modificaciones, de todas las amplificaciones a partir de los pensamientos principales. Y el libro segundo del tratado *Del arte de escribir* se titulará "De las diferentes especies de giros". Después de evocar los giros estudiados por la gramática ("los accesorios que son expresados por adjetivos, adverbios, o proposiciones incidentales", *ibid.*), Condillac puede pasar revista a las demás especies de "giros" tales como las perífrasis, las comparaciones, las antítesis, los *tropos*, las

personificaciones, las inversiones... Los tropos, en particular, consisten en un simple intercambio de lugares entre la idea principal y una de las ideas accesorias (posibles) de una palabra. "Una palabra, al pasar de lo propio a lo figurado, cambia de significación: la primera idea ya no es más que la accesoria y la nueva se convierte en la principal" (*AE*, pág. 561). Vemos que en esta lista se yuxtaponen los tropos o invocaciones indirectas, las figuras, tales como la antítesis o la inversión, y procedimientos puramente discursivos, como la comparación y la perífrasis, o inclusive los adjetivos y los adverbios. Y si Condillac procura definir en particular cada uno de esos "giros", no se toma el cuidado de establecer una tipología de los giros: la unidad le importa aquí más que la variedad. Su concepción de las ideas accesorias es a la vez más amplia y más estrecha que la de Du Marsais: más estrecha porque toda asociación no produce ideas accesorias (no es el caso de los términos "comparados", es decir, predicados el uno al otro); pero también más amplia, pues la común pertenencia de los fenómenos discursivos y simbólicos está explícitamente afirmada [1]. Lo cual disminuye radicalmente la especificidad no sólo del tropo, sino también —lo veremos con más detalle— de la figura...

En Fontanier, la idea accesoria pierde su condición de base de los tropos. Fontanier evoca la noción en dos oca-

1. Algunos años antes aparece un paralelo semejante en esa enciclopedia de las "semejanzas" que es la *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und Gebrauche der Gleichnisse*, de J. J. Breitinger (1740): "cuando se reúnen elementos concordantes, nacen en la lógica de la fantasía las imágenes de similitud, así como en la doctrina de la razón las proposiciones nacen a partir de la unión de los conceptos que se pueden pensar. Si quisiéramos llevar más lejos esta idea, podríamos establecer un paralelo entre las *antítesis*, o contraproposiciones de la elocuencia, y las proposiciones negativas de la doctrina de la razón; así como las figuras de semejanza ocupan el lugar de las proposiciones confirmativas" (págs. 8-9).

siones. En el *Comentario*, para criticar su imprecisión (Du Marsais no delimita claramente la extensión) y proponer que se la reemplace por otra noción genérica: las ideas análogas.

> Quizá [Du Marsais] hubiera podido comprender bajo la única denominación de *ideas análogas* todas las clases de ideas que, ya en un mismo objeto, ya en objetos diferentes, se relacionan, más o menos, unas con otras, sea cual fuere el modo en que lo hacen (*CR*, pág. 61).

Pero esta transformación (terminológica) de hecho no lo satisface: esa clase de indagación de los orígenes no es especialmente de su gusto. Cuando la noción reaparece en el *Manual clásico*, está sumergida en una lista de las "causas ocasionales de los tropos" y Fontanier sólo se pregunta acerca de la diferencia de efecto producida por el nombre de la idea principal y el de la idea accesoria.

> No es raro que esas ideas *accesorias* impresionen con mucha más fuerza la imaginación y estén mucho más presentes en ella que la idea *principal*; o bien porque en sí mismas son más risueñas, más agradables, o bien porque son más familiares para nuestro espíritu y más relativas a nuestros gustos, a nuestros hábitos, o, en fin, porque despiertan en nosotros recuerdos más vivos, más profundos o más interesantes (*FD*, pág. 160).

Esta enumeración heterogénea y seudoexhaustiva prueba claramente que la noción de idea accesoria ya no comporta ninguna doctrina.

Frente a esta riqueza en la investigación sobre los *fundamentos* de los tropos, las *definiciones* mismas del fenómeno son decepcionantes (y por lo demás, siempre las mismas): apoyando una de las tesis ya rechazadas por Quin-

tiliano, los retóricos del siglo XVIII identifican el sentido propio con el sentido original (etimológico) y, por consiguiente, el tropo con el sentido derivado.

> El sentido propio de una palabra es la primera significación de la palabra (*DT*, pág. 26). Las palabras son tomadas en el sentido propio, es decir, según su primer destino (Du Marsais, una vez más, artículo "Figura", *Obras*, V, 263). La palabra está tomada en el sentido propio cuando se la emplea para suscitar en el espíritu la idea total que el uso primitivo quiso hacerla significar... (Beauzée, "Palabra", *EM*, II, pág. 570). El sentido propio de una palabra es aquel para el cual fue establecida al principio... (Beauzée, *EM*, II, pág. 110). Una palabra está tomada en un sentido primitivo cuando significa la idea para la cual fue establecida al principio... (Condillac, *AE*, pág. 560; es cierto que aquí "primitivo" reemplaza a "propio", lo cual es más justo pero hace de la afirmación una tautología).

Sólo Fontanier establecerá claramente las distinciones a que estamos habituados. A primera vista, su definición es semejante a las precedentes:

> Los Tropos son ciertos sentidos más o menos diferentes del sentido primitivo, que ofrecen en la expresión del pensamiento las palabras aplicadas a nuevas ideas (*FD*, pág. 39).

Pero antes ha distinguidó entre sentido primitivo y sentido propio, dando de este último una definición puramente sincrónica:

> Para mí, una palabra está tomada en un *sentido propio* o, si se quiere, como *propio*, toda vez que lo que significa no es particularmente y propiamente significado por ninguna otra palabra que, en rigor, hubiese podido emplearse; toda vez que, digo, su significación, primitiva o no, le es tan habitual, tan corrien-

te, que no podría considerársela como de circunstancia y de simple préstamo, y por el contrario es posible concebirla de algún modo como forzosa y necesaria (*CR*, págs. 44-45).

De acuerdo con esas definiciones, el sentido *primitivo* se opone al sentido *tropológico* (a los tropos), mientras que el sentido *propio* se opone al sentido *figurado* (volveremos sobre esto a propósito de la definición de la figura); por consiguiente, el sentido propio no es necesariamente primitivo, y el tropo no es por fuerza una figura: la pareja primitivo-tropológico funciona en la diacronía, y la pareja propio-figurado en la sincronía [1]. Este rechazo del criterio sincrónico en la identificación del tropo (y, al mismo tiempo, el rechazo de una definición por sustitución de significantes) es muy explícita en Fontanier:

> Lo que el *tropo* hace no es, como lo afirma Du Marsais, el ocupar el lugar de una expresión propia, sino el ser tomado en un sentido diferente del sentido propio (del *sentido propio primitivo*), ser tomado en un sentido *desviado* (*CR*, pp. 218-219).

El *mecanismo* lingüístico de los tropos, por otro lado, da lugar a varias sugerencias interesantes. Du Marsais está consciente de que la aparición del tropo está unida a condiciones sintagmáticas particulares: una palabra adquiere un segundo sentido, escribe, "porque la unimos con otras palabras, a las cuales no puede unirse, por lo común, en el

1. Se advertirá entre paréntesis otra formulación, aproximativamente contemporánea, de la misma distinción en el promotor de una disciplina que sepultaría la retórica; se trata del filólogo F. A. Wolf, que escribe en sus *Vorlesungen über die Altertumswissenschaft* (edición póstuma de 1831, pág. 280): "Pero *propria* y *prima* no son la misma cosa. El [sentido] primero es el que ha existido desde los orígenes del lenguaje o que podemos admitir como tal. *Propria* se refiere al lenguaje ya formado e identifica la significación que, en la lengua formada, se opone a la significación figurada. *Propria* se opone a *figurata*, y *prima* a *derivata*.

sentido propio" (*DT*, pág. 35); y en otra parte afirma: "Sólo mediante una nueva unión de los términos las palabras adquieren el sentido metafórico" (*DT*, pág. 161). Pero esta intuición acerca de las condiciones lingüísticas del nacimiento del tropo no será desarrollada de manera sistemática. Por lo demás, el propio Du Marsais sugiere otros medios mediante los cuales descubrimos la existencia de un segundo sentido. Será a veces el contexto lingüístico o, como él mismo lo dice, las "circunstancias":

> Las circunstancias que acompañan el sentido literal de las palabras de que nos servimos en la alusión nos permiten conocer que ese sentido literal no es el que se ha procurado suscitar en nuestro espíritu, y develamos fácilmente el sentido figurado que se nos ha dado a entender (*DT*, pág. 252).

Otras veces los índices paralingüísticos son los que sugieren la necesidad de reinterpretar el enunciado:

> El tono de la voz y más aún el conocimiento del mérito o demérito personal de alguien y del modo de pensar de quien habla sirven más para hacer conocer la *ironía* que las palabras empleadas (*DT*, pág. 199).

Du Marsais parece sugerir con esto una tipología de los índices del sentido figurado: pueden situarse ya en las palabras mismas —y entonces existe una incompatibilidad, una imposibilidad de realizar la combinación (como en la metáfora, ejemplo de simbolismo léxico)—, ya en el contexto, sintagmático o de enunciación, que incluye el saber compartido de los interlocutores, como en el caso de la ironía y la alusión (ejemplos de simbolismo proposicional). Pero Du Marsais, evidentemente, está muy lejos de formular así tal repartición. Beauzée no es mucho más preciso: "El tropo nace cuando un término se encuentra asociado con otros que lo desvían necesariamente de su sentido propio a un sentido figurado" ("Figure", *EM*, II, pág. 111). Ni siquiera el espíritu clasificador de Fontanier es de gran

ayuda en este caso, pues no parece haberse referido al problema sino al pasar. Al hablar de una metáfora, Fontanier se pregunta:

> ¿Cómo sabemos que *máscara* no debe tomarse en sentido propio, el de falso rostro de tela, cartón, cera o cualquier otra materia? Porque tal sentido sería por completo absurdo y ridículo, y todas las circunstancias del discurso hacen suponer otro, necesariamente (*CR*, pág. 52).

En cambio, al hablar del sentido espiritual (por oposición al sentido literal figurado), afirma que éste nace "por las circunstancias del discurso, por el tono de la voz o por la relación de las ideas expresadas con las que no lo están" (*FD*, p. 59; tal enumeración es de hecho canónica a partir de Quintiliano, al menos en cuanto se refiere a la ironía). Pero una vez más, ambas sugerencias no se articularán entre sí.

En cuanto a la *clasificación* de los tropos, Du Marsais se contenta con enumerarlos. Las definiciones son en general tradicionales; la única articulación que parece haberle interesado (vuelve a ella en varias ocasiones) es la que existe entre metonimia y sinécdoque. Du Marsais comprueba su parentesco y procura distinguirlas al mismo tiempo; los dos objetos unidos por contigüidad no tienen existencia autónoma en la sinécdoque y existen independientemente en la metonimia.

> En una y otra figura hay una relación entre el objeto de que se quiere hablar y aquel cuyo nombre se toma (...) pero la relación que hay entre los objetos, en la metonimia, es de tal índole que el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente de aquel cuya idea él suscita, y no forma un conjunto con él (...) mientras que la relación que se da entre los objetos, en la sinécdoque, supone que esos objetos forman un conjunto como el todo y la parte; su unión no es una simple relación, es más interior y más independiente... (*DT*, págs. 130-131).

También Condillac es indiferente a las clasificaciones y erige esa indiferencia misma en principio ("Absteneos de retener en vuestra memoria esos nombres como metonimia, metalepsis, lítote...", *AE*, pág. 561), cosa que no le impide enumerar a continuación un buen número de figuras. No ocurre lo mismo con Beauzée y Fontanier, ambos muy inclinados a las clasificaciones.

Beauzée adopta el punto de vista de Du Marsais acerca de la diferencia entre sinécdoque y metonimia, dándoles definiciones de su propia cosecha. "*Metonimia.* Tropo mediante el cual una palabra, en lugar de la idea de su significado primitivo, expresa otra que tiene con la primera una relación de coexistencia" ("Metonimia", *EM*, II, pág. 547). "La sinécdoque es un tropo mediante el cual una palabra, en lugar de la idea de su significado primitivo, expresa otra en virtud de la subordinación que hace que una esté comprendida en la otra" ("Sinécdoque", *EM*, III, pág. 478; se advertirá también que Beauzée, como Cicerón, distingue las dos sinécdoques, la parte por el todo y la especie por el género, a las cuales da los nombres respectivos de *física* y *categórica*). Pero lo importante es que esta diferencia misma entre la coexistencia y la subordinación, ahora bautizadas con los nombres de correspondencia y conexión, será la base de una clasificación de los tropos que comportará sólo una tercera categoría del mismo nivel de generalidad, la semejanza:

> He aquí los principales caracteres generales a los que pueden referirse los tropos. Unos se basan en una especie de similitud: es la metáfora, cuando la figura sólo se da mediante una palabra o dos; y la alegoría, cuando reina sobre toda la extensión del discurso. Otros se basan en una relación de correspondencia: es la metonimia, que debe relacionarse también con lo que se designa mediante la denominación superflua de metalepsis [Beauzée mismo la había juzgado tan poco superflua que en el artículo "Figura" dividía los tropos en cuatro: semejanza, subordinación, coexistencia y *orden*, *EM*, II, pág. 109]. Y otros, por

> fin, se basan en una relación de conexión: es la sinécdoque, con sus dependencias; la antonomasia no es sino una especie de ella, designada mediante una denominación diferente. Debe tenerse en cuenta esto: todo lo que es en verdad tropo está comprendido bajo una de esas tres ideas generales... ("Tropo", *EM*, III, pág. 581).

En ningún momento Beauzée se pregunta por qué *sólo* esas tres relaciones. Ello no impedirá que Fontanier se sienta persuadido por esa clasificación y la aplique fielmente en el *Comentario razonado* y en el *Manual Clásico.*

Otra contribución de Beauzée a la clasificación de los tropos es la exclusión de esa categoría de la catacresis o tropo "forzoso" (ej.: "las alas del molino"). Catacresis y onomatopeya son, para Beauzée, los dos procedimientos de la etimología: uno permite que se produzca el léxico abstracto; el otro, el concreto. La catacresis no puede situarse junto a los demás tropos, como uno determinado entre ellos: es más bien el uso de cualquier tropo.

> Es evidente, pues, que la catacresis no es una metáfora, ni una metonimia, ni cualquier otro de los tropos: como lo he dicho, es el uso forzoso de alguno de los tropos para expresar una idea que no tiene término propio mediante el término de otra idea que tiene cierta relación con la primera. Los tropos son los recursos de la catacresis, que acude a ellos en busca de sus préstamos forzosos; pero ella misma no es un tropo. ("Catacresis", *EM*, I, pág. 358). Una metáfora, una metonimia, una sinécdoque, etc., se convierte en catacresis cuando es empleada por necesidad, para ocupar el lugar de una palabra que falta en la lengua. De ello concluyo que la catacresis es menos un tropo particular que un aspecto bajo el cual puede encararse cualquier otro tropo ("Tropo", *EM*, III, pág. 581).

También en este aspecto Fontanier se limitará a aplicar la lección de Beauzée.

Du Marsais inicia su tratado con una distinción entre dos definiciones de la figura que podríamos resumir así: la figura como desvío y la figura como forma. En verdad, ambas definiciones ya habían sido formuladas por Quintiliano, que en lugar de oponerlas presentaba la segunda como una restricción y precisión de la primera. Decir que la figura es la forma de un enunciado es, según Quintiliano, insuficiente, pues en ese caso todo el lenguaje sería figurado. Por consiguiente, es necesario completar esa afirmación agregando que la figura es una manera de hablar que se aleja de la manera simple y común.

Las preferencias de Du Marsais van en el sentido opuesto de las de Quintiliano: elige la definición amplia, en lugar de la estricta. Sus argumentos contra la idea de la figura como desvío son harto conocidos:

> Lejos de ser cierto que las figuras se apartan del lenguaje corriente, son los modos de hablar sin figuras los que se apartarían de él, si fuera posible un discurso donde sólo hubiera expresiones no figuradas (*DT*, pág. 3).

En consecuencia, Du Marsais opta por la definición de la figura como forma, pasando por la comparación, ya canónica en la retórica latina, del lenguaje con el cuerpo:

> *Figura,* en el sentido propio, es la forma exterior de un cuerpo. Todos los cuerpos son extensos, pero además de esta propiedad general de ser extensos cada uno de ellos posee su figura y su forma particular, que hace que cada cuerpo parezca ante nuestros ojos diferente de otro cuerpo: lo mismo ocurre con las expresiones figuradas . . . (*DT*, pág. 7).

El enunciado puede cambiar de figura, pero nunca puede prescindir de ella:

> Cuando una palabra está tomada en otro sentido, aparece por así decirlo bajo una forma prestada, bajo

> una figura que no es su figura natural... (*DT*, página 27).

Todos los cuerpos tienen una forma: ¿debe deducirse de ello, como bien lo había observado Quintiliano, que todo el lenguaje es figurado? Du Marsais no se hace abiertamente tal pregunta, y ese rechazo provoca en él toda una serie de incoherencias y deslices. Una primera reacción será no admitir el reproche afirmando que hay expresiones no figuradas; pero no encontrará los medios para fundamentar la diferencia. Esta falta se disimulará mediante la palabra "modificación": entre todas las expresiones, las figuras son las que han sufrido una modificación. Pero Du Marsais no precisa cuál ha sido la materia modificada. Y si la figura se define en relación con la no-figura como la modificación aportada a una primera expresión, ¿no volvemos a la definición de la figura como desvío, ahora sin matiz peyorativo? He aquí el texto de Du Marsais:

> [Las expresiones figuradas] permiten conocer ante todo lo que pensamos; tienen en primer término esa propiedad general que conviene a todas las frases y a todos los conjuntos de palabras y que consiste en significar algo en virtud de la construcción gramatical; pero además las expresiones figuradas tienen una modificación particular que les es propia, y en virtud de esta modificación particular se incluye en una especie aparte cada clase de figura. (...) Las maneras de hablar en las cuales [gramáticos y retóricos] no han observado más propiedad que la de hacer conocer lo que se piensa, se llaman simplemente frases, expresiones, períodos; pero las que expresan no sólo pensamientos, sino también pensamientos enunciados de un modo particular que les da un carácter propio, estas últimas, digo, se llaman *figuras*, porque aparecen, por así decirlo, bajo una forma particular y con ese carácter propio que distingue las unas de las otras y de todo lo que no es más que frase o expresión (*DT*, págs. 7-9).

Es al final de este capítulo donde Du Marsais formula su definición:

> Las *Figuras* son maneras de hablar distintas de las otras por una modificación particular que hace que se reduzca cada una de ellas a una especie aparte y que las vuelve más vivas, o más nobles, o más agradables que las maneras de hablar que expresan el mismo fondo de pensamiento, sin tener otra modificación particular (*DT*, págs. 13-14).

Todo el lenguaje no es figurado; existen frases que se limitan a significar, a dar a conocer el pensamiento; existen otras que suman a esa propiedad general su modificación o manera particular. Pero cuando debe explicarnos cuál es la naturaleza misma de la modificación, Du Marsais se refugia en una explicación finalista, abandonando el terreno estructural en que se había movido hasta entonces: la modificación de la figura es la que mejora las expresiones no figuradas.

Du Marsais quizá no quiera decir que las expresiones no figuradas son más "simples y comunes", ni que son preferibles a las figuras; pero la dicotomía que ha propuesto, con la figura como modificadora de una expresión que es del pensamiento puro, lo arrastrará inevitablemente por ese rumbo. Pues Du Marsais es incapaz de superar uno de los paradigmas más persistentes de la cultura occidental clásica, según el cual el pensamiento es más importante que su expresión: así como el espíritu importa más que la materia y el interior más que el exterior. No es casual que afirme que la diferencia particular del tropo "consiste en la manera en que una palabra *se desvía* de su significación propia" (*DT*, pág. 18; el subrayado es mío); no sin razón sobrepone a todo la claridad del discurso (ahora bien, ¿qué es más claro que un discurso que "permite conocer lo que se piensa"?): "Hoy (. . .) admiramos lo que es cierto, lo que instruye, lo que aclara, lo que interesa, lo que tiene un fin razonable; y las palabras sólo se consideran como signos a los cuales sólo se presta atención para ir directamente a lo que signi-

fican" (*DT*, págs. 326-327). Pero si los signos deben ser transparentes, ¿cómo advertir el "carácter propio" que distingue las construcciones trópicas? ¿Y cómo apreciarlas, si el ideal del discurso es esa transparente claridad? "Nunca repetiremos bastante a los jóvenes que sólo debemos hablar y escribir para que nos entiendan y que la claridad es la primera y la más esencial cualidad del discurso" (artículo "Anfibología", *Enciclopedia, Obras*, IV, pág. 137).

La exterioridad —y por lo tanto la inferioridad— de la figura se advierte con claridad en las comparaciones y tropos empleados para hablar de ellos. Du Marsais pasa sin ninguna dificultad de la primera imagen —la figura como cuerpo— a otra que revela su carácter superficial y no necesario. Es la imagen de la figura como ropaje, comparación que, como hemos visto, acompaña a la retórica desde su nacimiento y que Du Marsais parece descubrir a su vez, con desconcertante candor. Las figuras "revisten, por así decirlo, de ropajes más nobles esas ideas comunes" (*DT*, pág. 34). Y Du Marsais llega a producir un verdadero "apólogo" acerca de esto:

> Imaginad por un instante una multitud de soldados entre la cual algunos sólo tienen las ropas corrientes que usaban antes de alistarse y otros llevan el uniforme de su regimiento: estos últimos tienen un traje que los distingue y permite saber a qué regimiento pertenecen; unos están vestidos de rojo, otros de azul, de blanco, de amarillo, etc. Otro tanto ocurre con los conjuntos de palabras que componen el discurso; un lector instruido relaciona tal o cual palabra, tal o cual frase con una determinada especie de figura, a medida que reconoce la forma, el signo, el carácter de esa figura. Las frases y palabras que no tienen la marca de ninguna figura determinada son como los soldados que no llevan el uniforme de ningún regimiento: sólo poseen las modificaciones necesarias para dar a conocer lo que alguien piensa (*DT*, págs. 10-11).

Pocas líneas después, Du Marsais agrega:

> Además de las propiedades de expresar los pensamientos las figuras poseen, como todos los demás conjuntos de palabras, la ventaja de su ropaje, por así decirlo: es decir, de su modificación particular, que sirve para suscitar la atención, agradar o conmover (*DT*, pág. 11).

Esta página merece que nos detengamos en ella por más de un motivo. Por un lado, testimonia que Du Marsais participa de la ideología retórica tradicional y (lo cual es más interesante aún) que lo hace sin tener conciencia de ello. Al mismo tiempo —y eso ilustra una vez más la fecunda incoherencia tan característica de Du Marsais— él logra subvertir esta tradición en su propio seno: todos llevan un traje (tanto las expresiones figuradas como las no figuradas); por añadidura, el ropaje ya no sirve, como antes, para embellecer, sino para indicar la pertenencia. El ropaje es funcional y no ya ornamental. Lo que no está claro es cuál de ambos, Du Marsais o la tradición, llega a subvertir al otro en ese conflicto de que ninguno de los dos tiene conciencia.

Pues sea cual fuere el modo particular en que Du Marsais encara la comparación, ésta posee en sí misma un sentido que lleva el peso de dos mil años y que hace prevalecer la función esencialmente ornamental de las figuras. No es sorprendente que la poesía, ámbito de predilección por las figuras, se defina como discurso que dice "lo mismo" que un discurso no poético, pero de manera más ornamentada. "El genio de la poesía consiste en agradar la imaginación por medio de imágenes que en el fondo suelen reducirse a un pensamiento que el discurso corriente expresaría con más sencillez, pero de manera demasiado seca o demasiada baja" (*DT*, págs. 222-223). Sin ser verdaderamente denigradas, las figuras se apartan, pues, de la manera de hablar simple.

Tales contradicciones e incertidumbres conducirán a la única evolución notable de Du Marsais, entre su tratado *De los tropos* y la exposición de la doctrina retórica en los artículos de la *Enciclopedia*. En el artículo "Figura" ya no presenta como suya la idea según la cual toda expre-

sión tiene una figura (forma), pero se atiene a la concepción de la figura como desvío de la expresión simple, concepción más coherente pero menos ambiciosa.

> *Figura.* Esta palabra proviene de *fingere,* en el sentido de *efformare, componere,* formar, disponer, ordenar. En este sentido Escalígero dice que la figura no es otra cosa que una disposición particular de una o varias palabras. (...) A lo que puede agregarse: 1º que esta disposición particular es relativa al estado primitivo y, por así decirlo, fundamental de las palabras o las frases. Los diferentes desvíos que se hacen en este estado primitivo y las diferentes alteraciones que se producen en él constituyen las diferentes figuras de palabras y de pensamiento (*Obras,* V, pág. 262).

Las figuras, pues, ya sólo son desvíos y alteraciones; no, por cierto, de la manera más común y frecuente de expresarse, sino de un estado "fundamental" del discurso, acerca del cual Du Marsais apenas se explica. Sin embargo, podemos adivinar la dirección que sigue su pensamiento por la lectura del artículo "Construcción", que contiene lo esencial de su pensamiento gramatical. La construcción o estructura sintáctica de las frases particulares también puede ser propia o figurada:

> Esta segunda especie de construcción se denomina *construcción figurada* porque, en efecto, adquiere una figura, una forma que no es la de la *construcción simple.* La construcción figurada está, en verdad, autorizada por un uso particular; pero ya no se ajusta a la manera de hablar más regular, es decir, a esa construcción plena y continua de que hemos hablado antes (*Obras,* V, pág. 17).

Lo simple está interpretado aquí como lo *regular;* la figura se opone a una regla que también puede dar productos "plenos" (si no, hay *elipsis*) y "continuos" (si no, hay *inversión*). Como la no-figura, la figura está "autorizada por

el uso"; no se opone al uso (como sostenía la definición aceptada por Quintiliano), sino a la regla, es decir, a la norma.

La definición de la figura propuesta por Du Marsais, una vez llevada al término de su propia lógica, ya no se opone a la idea de la figura como desvío: no es más que una variante de ella (aunque Du Marsais no llegue a formularla exactamente). Este modo de retractarse, este fracaso relativo se debe a la incapacidad de Du Marsais para sistematizar sus propias ideas.

Pero lo cierto es que en las formulaciones que se encuentran en los *Tropos* hay varias que apuntan hacia otra solución de la dificultad inicial tal como ya la había expresado Quintiliano (puesto que todo enunciado tiene una forma particular, todo es figura y, por consiguiente, nada lo es). Así, al principio mismo de su obra Du Marsais cita varios ejemplos de figuras.

> La antítesis, por ejemplo, se distingue de las otras maneras de hablar porque en ese conjunto de palabras que forman la antítesis las palabras se oponen unas a otras (. . .). El apóstrofe es diferente de las demás enunciaciones porque sólo en él dirigimos la palabra repentinamente a alguna persona ausente o presente, etc. (*DT*, pág. 8).

Percibimos todas las frases; y toda frase tiene una forma. Sin embargo, sólo reconocemos el "carácter propio", es decir, la calidad de figura, en algunas de ellas: las que nos permiten dirigirnos *repentinamente* a alguien, y no las que sirven para hacerlo lentamente, con preparación. Son las figuras en que las palabras *se oponen* unas a otras, y no aquellas en las que son semejantes o simplemente diferentes. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo por el cual ciertas formas son perceptibles y otras no? ¿Por qué las figuras se "reconocen" en algunos casos y no en otros? Du Marsais parece retomar esta cuestión muchas páginas después:

> Como las figuras no son más que maneras de hablar que tienen un carácter particular al que se ha dado

un nombre, y como por lo demás cada clase de figura puede variar de diversos modos distintos, es evidente que si observamos cada uno de esos modos y les damos nombres particulares, haremos de ellos otras tantas figuras (*DT*, pág. 253).

Esta frase es importante. La figura no es una propiedad que pertenezca, intrínsecamente y fuera de contexto, a las frases: toda frase es potencialmente figurada y, por lo tanto, no encontraremos en ello un criterio discriminatorio. Pero sabemos "observar" la forma de algunos enunciados y no la de otros. Du Marsais no se pregunta acerca de los orígenes de esta diferencia (que reside, pues, más que en las frases en nuestra actitud respecto de ellas), pero nos da un índice para reconocerla: es el hecho de que ciertas figuras tienen nombres y otras no los tienen. Al dar un nombre a la figura se la institucionaliza. Pero la institución, encarnada aquí en la existencia del nombre, nos obliga a percibir ciertas formas lingüísticas y nos permite ignorar otras. En la exposición de Du Marsais está en germen, pues, una segunda interpretación de la figura como forma: no se desvía de la regla, sino que obedece a otra regla ya no lingüística, sino metalingüística y, por lo tanto, cultural. Una expresión es figurada cuando sabemos percibir su forma: ahora bien, este saber nos es impuesto por una norma social, encarnada en la existencia de un nombre dado a la figura. Paulhan, comentando a Du Marsais, ya había señalado esta consecuencia paradójica: "Es decir que las figuras tienen como única característica las reflexiones y la investigación que los retóricos hacen acerca de ella. . ." (*Obras completas*, t. II, "Tratado de las figuras", pág. 229). Todo lenguaje es potencialmente figurado, pues teóricamente es posible percibir la forma de cada enunciado; sin embargo, no es una propiedad omnipresente y, por lo tanto, no pertinente; decir que una expresión es figurada no es una tautología, porque sólo podemos percibir la forma de algunos enunciados, y no la de todos. La noción de figura no es pertinente en el nivel lingüístico: pero adquiere todo su sentido en el nivel de la percepción del lenguaje. Un enunciado se vuelve

figurado a partir del instante en que lo percibimos en sí mismo.

Tratemos de resumir este recorrido. Du Marsais rechaza la idea de la figura como desvío para reemplazarla por la de figura como forma. Pero ante las dificultades que surgen de tal definición, y sin querer encararlas directamente, desarrolla dos interpretaciones de su posición inicial sin llegar a formular, sin embargo, ni la una ni la otra: 1. la figura es un desvío, esta vez no respecto del uso, sino de una regla abstracta; 2. la figura es forma, pero no toda forma: solamente la que, gracias a una convención social, encarnada en la existencia de una denominación, es perceptible como tal por los usuarios de una lengua.

Entre ambas salidas posibles de una encrucijada inicial, el heredero directo de Du Marsais, Beauzée, eligirá resueltamente la primera, formulándola con una nitidez ausente en Du Marsais y dándole más extensión. Como el sentido deriva de la significación por medio de la figura —en la cual la forma empírica se opone a la idea abstracta—, asimismo toda construcción o estructura gramatical observable se produce por medio de la figura, a partir de una sintaxis universal y abstracta. Toda frase particular es figurada precisamente porque es particular; sólo está desprovista de figura la estructura abstracta, común a varias frases relacionadas entre sí. En el lenguaje de la gramática transformacional —que parece imponerse aquí— el término "figura" sería reemplazado por "transformación". Toda frase de superficie deriva por transformación (por figura) a partir de una estructura profunda. He aquí cómo se formula esta idea en el lenguaje de Beauzée:

> Como la figura, en el sentido primitivo y propio, es la determinación individual de un cuerpo por el conjunto de las partes sensibles de su contorno, asimismo una figura de lenguaje es la determinación individual de un cuerpo por el giro particular que la distingue de las demás locuciones análogas. En cada lengua, el uso

y la analogía han decidido el material de la dicción, el sentido primitivo y las formas accidentales de las partes de la oración, las reglas de sintaxis que convienen a ese primer fondo preparado por el genio de la lengua; he aquí, por así decirlo, la forma universal del lenguaje, que reaparece en todos los discursos pero que recibe en ellos diversas modificaciones particulares que nunca permiten percibir esa forma primitiva bajo el mismo aspecto. Del mismo modo, todos los hombres poseen una forma común a la especie entera y se asemejan por esa conformación general: pero si comparamos a los individuos, ¡qué variedad, qué diferencias! No hay uno sólo que se parezca a otro; la forma es siempre la misma, todos los rostros son diferentes. Otro tanto ocurre con las locuciones en una lengua: todas sujetas a una forma general que es inalterable en el fondo, pero cada una tiene, por así decirlo, una fisionomía propia que resulta de la diferencia de las figuras modificadoras de la forma común; esas figuras son como los rostros que caracterizan a los individuos entre los hombres, anuncian el alma y la pintan ("Figura", *EM*, II, pág. 108).

La "forma general" y abstracta se manifiesta necesariamente en un estado figurado. La posición de Beauzée es extrema y perfectamente coherente: a diferencia de Du Marsais, no concibe aquí la existencia de "construcciones" no figuradas, cuya estuctura manifiesta sería un reflejo fiel de la estructura subyacente; lo cual lo lleva a exclamar: "¿Existe un medio de hablar sin figuras?" (*ibid.*, pág. 111). En la *Gramática general*, sin embargo, se acerca más a su predecesor. Durante una discusión con Batteux, para quien lo que es figura en una lengua puede no serlo en otra, Beauzée replica: existe una forma general común a todas las lenguas que merece en ese sentido calificarse como "natural"; una frase real puede encarnar esa forma general sin modificaciones; pero cuando hay modificación hay figura, sea cual fuere la lengua en cuestión, sea cual fuere, asimismo, el uso habitual.

> Una *figura,* en el lenguaje es, por lo tanto, una locución alejada, no de la manera corriente y en uso, sino de la manera natural para expresar las mismas ideas en cualquier idioma; de manera que habitualmente lo que es figura en un idioma lo será también en otro. . . (pág. 546).

De ambas perspectivas, sugeridas pero no formuladas por Du Marsais, Beauzée elige, teóricamente, la primera. Sin embargo, cuando da ejemplos de figuras o intenta clasificarlas, sólo piensa, como todos quienes lo precedieron, en las figuras inventariadas por la tradición retórica, las figuras que ya tienen nombre. ¿No sería ésta la prueba de que la segunda respuesta habría podido ser la más eficaz? La teoría de Beauzée es irreprochable internamente, salvo cuando da el nombre de figura a un fenómeno mucho más vasto que el habitualmente llamado con ese nombre (la manifestación lingüística, por oposición a la forma abstracta y universal); tal extensión del nombre es tan poco justificada que el propio Beauzée no logra sostenerla con coherencia.

En Beauzée, la necesidad de una noción de la figura desaparece, puesto que la figura se identifica con la forma lingüística manifiesta. Es una desaparición por sobreextensión: todo significante es figurado. En Condillac se observa una desaparición comparable, pero distinta: se obtiene mediante una operación sobre el significado. Recordémosla por última vez: para la retórica tradicional, existe una manera de hablar no figurada cuyo único propósito es comunicar un pensamiento; también existen figuras, que añaden a ese pensamiento una materia heterogénea, sentimientos, imágenes, ornamentos. La existencia de la figura se basa en la convicción de que dos expresiones, una con imagen, otra sin ella (sentimiento, etc.), expresan, como decía Du Marsais, "el mismo fondo de pensamiento". Basta entonces con suprimir la diferencia cualitativa entre pensamiento y sentimiento para que la diferencia entre la expresión de los pen-

samientos y la expresión de los sentimientos desaparezca a su vez. Será precisamente el camino (esbozado ya en la *Lógica* de Port-Royal o por el padre Lamy) que seguirá Condillac. Con más exactitud, sin anular la diferencia entre pensamientos y sentimientos, prescindirá de la diferencia entre expresión propia y expresión figurada, puesto que cada una de ellas será la expresión propia de un significado diferente: los sentimientos ya no son un apéndice de los pensamientos, sino una materia con significación propia y que tiene los mismos derechos que la otra.

Condillac empieza haciendo una distinción que también estaba presente en Beauzée, pero sin basarse en una doctrina: la diferencia entre sentido propio y término propio.

> Así como los retóricos llaman tropos a las palabras tomadas en sentido derivado, denominan nombres propios a los que se toman en el sentido primitivo; y es preciso observar que existe una diferencia entre el nombre propio y la palabra propia. Cuando se dice que un escritor tiene siempre la palabra propia, no se entiende que conserva siempre en las palabras su significado primitivo, sino que las palabras que emplea transmiten perfectamente todas sus ideas: el nombre propio es el nombre de la cosa; la palabra propia es siempre la mejor expresión (*AE*, pág. 560).

Lo que interesa a Condillac no es, pues, lo propio opuesto a lo figurado, sino lo apropiado, que lo absorbe. La noción de apropiado está lejos de ser ajena a la retórica clásica. Es precisamente ese sentido de "propio" el que conserva Quintiliano, aunque sin omitir la conclusión forzosa: lo figurado no se opone a lo propio (y por lo tanto no puede definirse a partir de lo propio): "Las metáforas justas se llaman también propias" (*Institución oratoria,* VIII, 2, 10). Pero si Quintiliano hubiera aplicado ese principio con coherencia, su estudio de la ornamentación no habría podido existir. Es lo mismo que ocurrirá a Condillac: consecuente consigo mismo, acaba por eliminar la noción de figura.

Lo que se busca es, pues, "la mejor expresión": sea cual fuere la índole del sentido a que se apunta, siempre existe

una expresión mejor que todas las demás. Condillac lo repetirá, muy explícitamente, en la introducción a *La lengua de los cálculos* (II, pág. 419):

> Diferentes expresiones representan la misma cosa desde puntos de vista diferentes, y las perspectivas del espíritu, es decir, los puntos de vista desde los cuales consideramos una cosa, determinan la elección que debemos hacer. Entonces la expresión elegida es la que se denomina término propio. Entre varias, siempre hay una que merece ser preferida...

Recíprocamente, una expresión —si es figurada— nunca puede traducirse sin pérdida: dice su significado mejor que cualquier otra. La variedad ya no está, como en Du Marsais, entre varias expresiones de un mismo pensamiento, sino en los pensamientos mismos: a cada significado corresponde idealmente un solo significante. Por lo tanto, no es posible traducir ni reducir las figuras. Pero si la diferencia sólo existe entre los significados, la figura no es más que el reflejo de un conflicto que ocurre en otra parte; pierde toda importancia y no vale la pena distinguirla. Condillac se une así a una concepción funcional, y no ya ornamental, de la retórica, sin que sepamos con exactitud si es la que precede a Quintiliano o la que sigue a Fontanier... Lo cierto es que, cronológicamente situado en el interior del período clásico, Condillac es, al menos en ciertos aspectos, conceptualmente ajeno a ella.

Tomemos algunos ejemplos del trato que da a las figuras:

> Para cada sentimiento existe una palabra apropiada para suscitar su idea. (...) Un sentimiento está mejor expresado cuando nos apoyamos con fuerza en las razones que lo producen en nosotros. (...) Los detalles de todos los efectos de una pasión son también la expresión del sentimiento. (...) La interrogación contribuye también a la expresión de los sentimientos; parece ser el giro más propio para los reproches (*AE*, págs. 572-573).

La figura es la expresión propia (y única, irreemplazable) de tal o cual sentimiento. A los reproches convienen las interrogaciones; a la pasión en general, la parte por el todo (sinécdoque) o la causa por el efecto (metonimia). O bien:

> Para escribir con claridad, con frecuencia debemos apartarnos de la subordinación que impone a las ideas el orden directo (. . .). Esta ley que prescribe la claridad también está dictada por el carácter que debemos dar al estilo, siguiendo los sentimientos que experimentamos. Un hombre agitado y un hombre tranquilo no disponen sus ideas en el mismo orden (. . .) Ambos obedecen a la mayor vinculación de las ideas y cada uno de ellos, sin embargo, sigue construcciones diferentes (*AE*, pág. 576).

En una retórica tradicional se habría dicho que el orden directo sirve para instruir y favorece la claridad; la inversión se emplea para conmover y agradar, y contribuye a la belleza. Todo aparece alterado en Condillac: la inversión puede servir para la claridad si el hombre que se describe (o que habla) está agitado. Las palabras ya no tienen tres funciones, sino tan sólo una: en lugar de instruir, de conmover o de agradar, *significan*: únicamente las cosas significadas varían. La norma absoluta de la retórica ornamental está reemplazada por el relativismo de "lo que es apropiado": hay tantas verdades como individuos y casos particulares.

Debe observarse aquí que este relativismo retórico lleva a Condillac a formular una estética literaria también relativista en que la noción clásica y unificadora de *naturaleza* será reemplazada por la noción plural de *géneros* (es el famoso capítulo V de la cuarta parte de *El arte de escribir*).

> Suponemos que lo natural es siempre lo mismo. . . [En realidad] en todas las ocasiones en que los géneros difieren estamos dispuestos de maneras distintas

y por consiguiente juzgamos de acuerdo con reglas diferentes (pág. 602). Lo natural consiste, pues, en la facilidad que tenemos para hacer una cosa... (pág. 603). En general, basta observar que en la poesía, como en la prosa, hay tantos naturales como géneros. (...) Me parece evidente, pues, que lo natural propio de la poesía y de cada especie de poema es un natural convencional que varía demasiado para que sea posible definirlo... (pág. 611).

Este rechazo de la norma universal, de la verdad absoluta, se aplica a la noción misma de literatura, que no existe o sólo existe en el interior de contextos históricos específicos. "En vano intentaríamos descubrir la esencia del estilo poético: no existe" (pág. 606). Decididamente, la época a la cual pertenece Condillac, más que la que precedió a Quintiliano, es la que seguirá a Fontanier.

Queda por examinar la teoría de la figura de este último. Para eso debemos retroceder en la historia conceptual, pero no en la sutileza del análisis. Como Du Marsais, pero de manera más nítida, Fontanier presenta una doble definición, estructural y funcional: la figura se define a la vez por lo que es y por lo que hace. Y si Fontanier no innova en cuanto a los efectos de las figuras, se aparta de Du Marsais en la definición estructural, eligiendo el segundo de los caminos frecuentemente seguidos: el del desvío, pero intentando precisarlo de un modo hasta entonces desconocido. Al rechazar la objeción de Du Marsais, según la cual las figuras son tan comunes como las no-figuras, Fontanier escribe:

> Ello no impide que las figuras *se alejen*, en un sentido, *de la manera simple, de la manera ordinaria y común* de hablar. Se alejan en el sentido de que podrían reemplazarse por algo más ordinario y común; en el sentido de que presentan algo más destacado, más noble, más sobresaliente, más pintoresco; algo más fuerte, más enérgico o más gracioso, más amable (*CR*, págs. 3-4).

La misma doble definición aparecerá en su propio tratado:

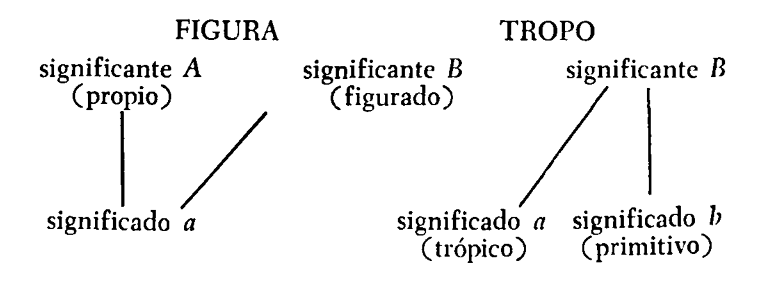
> Las figuras del discurso son los rasgos, las formas o los giros más o menos notables y de un efecto más o menos feliz, mediante los cuales el discurso, en la expresión de las ideas, los pensamientos o los sentimientos, se aleja más o menos de lo que habría sido su expresión simple y común (*FD*, pág. 64).

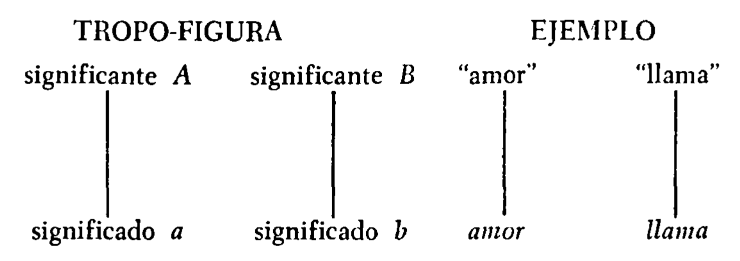
La duplicidad estructural-funcional —que Fontanier sabrá utilizar— no es la única presente en esta definición; hay otra, en el propio seno de lo estructural, que encarna en esos dos términos: simple (u ordinaria) y común. Ambas no se encubren por fuerza: lo simple proviene de un criterio cualitativo; lo común, de un criterio cuantitativo. Esta ambigüedad ha originado en nuestros días una controversia entre los intérpretes de Fontanier. En verdad, su texto es suficientemente claro: la expresión que "podría reemplazar a la figura" debe ser ante todo simple, más directa, sin que la frecuencia tenga aquí una función discriminatoria. Aunque la fórmula "más o menos" aparezca tres veces en la definición de la figura, la diferencia entre ésta y la no-figura es la del todo y la nada, no de lo más y lo menos: la expresión simple y directa existe o no existe, y si no existiera, la figura no sería el resultado de una elección; ahora bien, para Fontanier no hay figura obligada:

> Las figuras (...), por comunes que sean y por familiares que las haya vuelto el hábito, no pueden merecer y conservar el título de *figuras* sino en tanto que su uso es libre y de ninguna manera están impuestas por la lengua (*FD*, pág. 64).

La figura se basa en la existencia o no de una expresión directa. Esta alternativa se traduce para Fontanier a lo sumo en una oposición que encuentra en el interior de los tropos: la que existe entre catacresis y figuras. Recordamos que ya para Beauzée la catacresis no era un tropo

como los demás, sino un uso de todos los tropos. Fontanier da ahora un nombre al otro aspecto, complementario, de los tropos: precisamente el nombre de figura. Los tropos se definen por el cambio de sentido, cosa que no es en sí una figura. Pero además las figuras pueden emplearse de dos maneras: para suplir las faltas de la lengua (uso catacrético) o para reemplazar expresiones directas ya existentes: es sólo entonces cuando nace la figura. El tropo es un significante que tiene dos significados, uno primitivo y otro trópico. La figura presupone un significado que puede ser designado por dos significantes, uno propio y otro figurado. Podríamos esquematizar así la diferencia de esas relaciones y la naturaleza compleja del tropo-figura:





El tropo se convierte en figura gracias a la relación que se establece entre el significado *a* y el significante *B*; es preciso que el sentido *a* de la palabra *B* tenga su nombre

directo *A*, y que la palabra *B* tenga un sentido propio *b* para que *B* sea un tropo-figura (metáfora, sinécdoque, etc.); tropos y figuras son conjuntos en intersección.

Otra manera de presentar esa relación sería la siguiente (aquí ya no se trata de relaciones entre significantes y significados, sino de subdivisiones en el interior de las clases):

TROPOS FIGURAS

catacresis tropos-figuras no-tropos

Fontanier formula esas dos distinciones en pasajes distintos de su tratado. He aquí la subdivisión de los tropos:

> O bien los tropos en una sola palabra ofrecen un sentido figurado, o bien sólo ofrecen un sentido puramente extensivo. En el primer caso, son verdaderas figuras (. . .). En el segundo caso puede llamárselos *catacresis*. . . (*FD*, pág. 77).

He aquí la otra subdivisión, entre figuras no-tropos y tropos:

> En las figuras de palabras (. . .), o bien las palabras están tomadas en un *sentido propio* cualquiera, es decir, en una de sus significaciones habituales y ordinarias, primitivas o no; o bien están tomadas en *sentido desviado*, diferente de un sentido propio, es decir, en una significación que se les asigna por el momento y que es sólo de puro préstamo (*FD*, pág. 66).

Se advertirá en este pasaje que la figura-tropo sólo existe para Fontanier en el discurso, en el interior de un enunciado particular (en otra parte insiste sobre ello: "El *sentido*

figurado nunca aparece sino como préstamo y no depende de la palabra sino por la circunstancia misma que ha motivado el préstamo" (*CR*, pág. 385).

Es, pues, una relación de todo o nada la que fundamenta la figura, y no de mayor o menor frecuencia, como Fontanier no deja de recordarlo a propósito de diversos ejemplos:

> Esta sinécdoque, al perder la audacia que tenía en su novedad no ha perdido, sin embargo, todo su carácter de figura y no debe considerársela como una *catacresis*, puesto que la idea que la inspira siempre podría expresarse mediante el signo propio y particular a que originariamente estaba unida... (*CR*, página 54).

Existe, en verdad, un pasaje del *Comentario* donde creemos encontrar una interpretación de la figura que parece ir en el sentido opuesto:

> Podríamos probar mediante mil ejemplos que las figuras más audaces al principio dejan de considerarse como figuras cuando se vuelven comunes y usuales (págs. 5-6).

Pero quizá deberíamos reparar con más atención en la expresión utilizada por Fontanier: "dejan de *considerarse* como figuras" y no "dejan de ser figuras". El desgaste, la frecuencia hacen que ya no se piense en el carácter figurado de la figura, pero no lo eliminan.

Aunque su definición de la figura sea cualitativa, Fontanier no es indiferente al problema de la mayor o menor frecuencia. La prueba de ello es que retoma enteramente por cuenta propia la distinción, propuesta por el abate de Radonvilliers, entre tropos de uso y tropos de invención (la misma subdivisión podría aplicarse a las figuras):

> Los unos, actualmente, y aun en su mayoría, como generalmente recibidos y sin tener ningún carácter de novedad, dependen del fondo mismo de la lengua,

mientras que los otros, de escaso número, en nada dependen de ese fondo, ya por ser aún demasiado novedosos, ya porque sólo los respalda la autoridad del escritor que los ha inventado. Ahora bien, ¿no existe entre ambos una diferencia lo bastante esencial como para que hagamos de ella el tema y el fundamento de una distinción? Llamemos a los primeros *tropos de uso* o *tropos de la lengua* y a los segundos *tropos de invención* o *tropos de escritor* (*FD*, pág. 164).

Diferencia "bastante esencial", pues, aunque subordinada a la que existe entre figura y no-figura.

La ausencia de palabra propia para evocar el sentido de la catacresis hace desaparecer aquí la posibilidad de medir el desvío entre palabra propia y palabra figurada y, por lo tanto, anula la figura. Lo mismo ocurre con otro grupo de figuras, habitualmente clasificadas entre las de pensamiento, y que no son verdaderas figuras, según Fontanier, porque no existe ninguna expresión propia (más "propia" que ellas mismas) con las cuales pueda comparárselas.

En este caso, ¿la figura radicaría en el objeto particular del lenguaje, o en el sentimiento, la pasión que el lenguaje expresa? Pero entonces habría tantas figuras nuevas como sentimientos o pasiones diversas, o como las diferentes maneras en que los sentimientos y las pasiones pueden estallar (*FD, págs.* 434-435).

Si para que hubiera figura bastara con que el significado fuera un sentimiento o una pasión, la noción de figura perdería su interés: éste es el razonamiento que hacen Condillac y Fontanier, pero para tomar actitudes opuestas a partir de allí: el uno anula la figura, el otro procura estabilizarla. "¿Se dirá que son *figuras de pensamiento*?". Pero para que haya figura debe haber desvío: aquí, por ejemplo, entre lo que las palabras parecen decir y lo que en realidad dicen, entre su verdad y su mentira, que sería la expresión impropia de un significado siempre idéntico a sí mismo. Ahora bien, no ocurre lo mismo con las *seudofiguras* que, precisa-

mente por eso, Fontanier elimina. "Esos sentimientos enunciados con tanta fuerza y energía, ¿pueden no ser sinceros y verdaderos?" (*FD*, pág. 435).

Tal es la teoría de Fontanier; queda por preguntarse si su propia práctica está de acuerdo con ella, si las figuras siempre se identifican por oposición a una expresión simple y directa. Aquí debemos pasar revista a las diferentes clases de figuras establecidas por Fontanier, cuya articulación no tardaremos en señalar. La comparación preconizada entre las formas "propia" y "figurada" es relativamente fácil (aunque no siempre reveladora) en el caso de algunas de ellas (por más que hoy nos resistamos a hacerla): los tropos, propiamente e impropiamente dichos; las figuras de dicción, donde lo alterado es la forma fónica; las figuras de construcción, donde ya no se respeta la sintaxis de la lengua. Debemos observar que estos dos últimos casos no son del todo semejantes: únicamente los tropos y las figuras de dicción se desvían de otra expresión tan concreta y particular como la expresión figurada; las figuras de construcción se desvían, más que de otra expresión, de una regla de la lengua (son figuras en el sentido de Beauzée). Fontanier no deja de señalarlo:

> Enunciar u omitir lo que la gramática y la lógica parecen rechazar como superfluo o exigir como necesario o enunciar en un orden totalmente distinto del que parecen indicar o prescribir: eso es lo que da lugar a tales figuras... (*FD*, pág. 453).

Pero las cosas son realmente diferentes en el caso de las tres otras clases de figuras restantes, frente a las cuales Fontanier olvida por completo su definición de la figura como desvío de una expresión propia y debe recurrir a la segunda mitad de su definición inicial: la mitad funcional. ¡Las figuras que pertenecen a esas clases sin figuras porque mejoran el discurso!

> La elección, la combinación de las palabras y su empleo más o menos feliz en la frase dan lugar a las *figuras de elocución* (*FD*, pág. 224). Las *figuras de*

estilo difieren de las figuras de elocución porque se refieren a la expresión de todo un pensamiento y consisten en un conjunto de palabras que, si no abarca toda una frase, al menos comprende una buena parte de ella, y una parte esencial. Las caracteriza una vivacidad, una nobleza o un atractivo que otorgan a toda expresión, sea cual fuere su sentido, figurado o no figurado (pág. 226). Las verdaderas *figuras de pensamiento* deben consistir a tal punto en el giro de la imaginación y la manera particular o de pensar que aun cuando cambien las palabras por las cuales se las conoce, no dejan de ser las mismas en cuanto al fondo (pág. 228).

O bien:

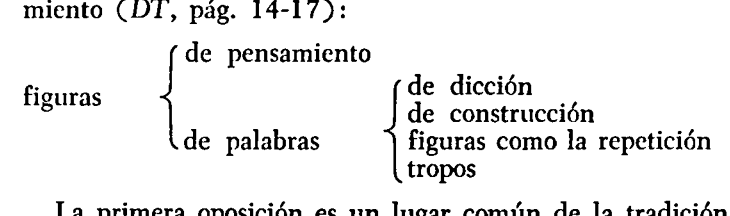
> Que el sentido sea de préstamo o no, que sea simple o doble, directo o indirecto, ¡ved en la expresión total del pensamiento qué rasgo notable y poco habitual de belleza, de gracia o de fuerza! (*FD*, pág. 280).

Si dejamos de lado las justificaciones funcionales (la felicidad y la nobleza, la belleza y la gracia del discurso. . .), quedan definiciones que en ningún caso podemos relacionar con el principio general. Pues ¿en qué consiste el desvío cuando *se eligen* las palabras? La definición de las figuras de pensamiento aquí propuesta nos lleva directamente al punto de partida de Du Marsais: las figuras son maneras o giros particulares. . . Si quiere mantenerse el principio de que la figura sigue oponiéndose a otra expresión, podría decirse que se desvía de otro enunciado donde todo permanecería idéntico y, por lo tanto, la figura estaría ausente. Pero de inmediato se advierte que es una falsa solución: las dos oposiciones no tienen el mismo sentido, se pasa de una relación de contrarios a una relación de contradictorios. En el tropo-figurado, una expresión se aparta de otra expresión; en la "figura de elocución" (como la repetición, o la gradación, o la poliptoton), una expresión se desvía de su propia ausencia, de todo lo que no es ella misma. Pero

nada existe en el mundo, y menos aún una expresión lingüística, que pueda oponerse a su ausencia: tal definición de la figura es vacía de sentido.

Es necesario, pues, rendirse ante la evidencia: no es posible aceptar a la vez la teoría y la práctica de Fontanier, su definición de la figura y su lista de figuras. Situación, en suma, bastante cercana de la que se observa en el caso de Beauzée. Ambas teorías son particularmente coherentes en sí mismas (a diferencia de la de Du Marsais); pero su propio creador no logra servirse de ella y apela, en la práctica, a otra definición de la figura, nunca formulada, que lo conduce finalmente a tratar siempre la misma lista de figuras: precisamente aquellas que le ha legado la tradición. Como si, para volver a Du Marsais, las figuras no fueran otra cosa que lo que tiene nombre de figura...

Debemos añadir algunas palabras sobre las *clasificaciones* de las figuras. Du Marsais propone el siguiente reagrupamiento (*DT*, pág. 14-17):



La primera oposición es un lugar común de la tradición retórica; la repartición ulterior está mal argumentada y poco explicada; particularmente extraña es la tercera clase, acerca de la cual Du Marsais se contenta con decir que en ella "las palabras conservan su significación propia" (*DT*, pág. 16), que es la característica de todas las figuras no tropos. Las cosas no mejoran en la época en que escribió el artículo "Figura" para la *Enciclopedia*; he aquí la descripción de esa misma clase misteriosa:

> La cuarta clase de figuras de palabras está formada por las que no pueden incluirse en la clase de los tropos, puesto que las palabras conservan en ella su

primera significación: tampoco puede decirse que son figuras de pensamiento, ya que no son figuras por el pensamiento sino por las palabras y las sílabas, es decir, tienen esa conformación particular que las distingue de las otras maneras de hablar... (*Obras*, VI, pág. 266).

Frente a tal "definición" podemos preferir la actitud más franca de Condillac, que no se preocupa de clasificar y ni siquiera de enumerar las figuras, como tampoco lo había hecho en el caso de los tropos: "Los retóricos distinguieron especies de figuras; pero, Monseñor, nada es más inútil y no me ha interesado entrar en semejantes detalles" (*AE*, pág. 579).

Beauzée divide las figuras en cinco grupos (en el artículo "Figura", *EM*, II, y en el "Cuadro metódico", al final del tercer tomo):

Figuras	de dicción de sintaxis de oración (tropos) de elocución de estilo

El número de grupos es igual al que proponía Du Marsais, y las clases son casi equivalentes (el estilo abarca los "pensamientos" y "elocución" es el nombre de la clase anónima de Du Marsais). Debe agregarse que: 1. Beauzée intenta acoplar a cada una de esas formas lingüísticas un ámbito afectivo o estético (en el orden: eufonía, energía, imaginación, armonía, sentimiento); 2. en el interior de cada uno de los grupos, hace subdivisiones ulteriores, cuyos principios aparecen con más claridad: se trata por lo común de parejas binarias tales como "adición-sustracción" o "unión-desunión", etc.

Fontanier dedica más espacio aún a las clasificaciones y las modifica ligeramente de uno a otro tratado. Pone todo su orgullo en tales clasificaciones. Buena muestra de ello

es esta declaración falsamente modesta que sigue a la presentación de otros intentos de clasificación:

> Es, pues, más conveniente que nos atengamos a la clasificación absolutamente simple, natural, exacta, luminosa y completa, que hemos adoptado. ¿Hasta qué punto no es preferible a las demás? ¡Y hasta qué punto la suerte de comparación indirecta que acabamos de hacer con las otras destaca su ventaja! (*ED*, pág. 459).

Esta clasificación tan elogiada es la siguiente:

- Figuras
  - de palabras
    - tropos
      - de significación
      - de expresión
    - no-tropos
      - de dicción
      - de construcción
      - de elocución
      - de estilo
  - de pensamiento

Como vemos, este cuadro es más complejo que los precedentes. Las cinco clases de Beauzée reaparecen en él, pero los tropos se subdividen en dos y las figuras de pensamiento vuelven a desprenderse de las figuras de estilo. Además, se introduce cierta jerarquía, como lo demuestran las categorías intermedias, palabras-pensamiento y tropos—no-tropos. Por fin —y esto es lo más importante— Fontanier es el primero que intenta justificar su clasificación y explicar por qué existen esas clases y no más, y cuáles son sus relaciones mutuas. No va demasiado lejos en ese camino. Una de las categorías que le sirven en esta articulación es la dimensión del segmento lingüístico pertinente: es lo que permite oponer las figuras de significación (palabra) a las figuras de expresión (proposición), las figuras de elocución a las figuras de estilo (igual criterio) y, por fin, las figuras de dicción a las figuras de construcción. Otra oposición, entre significante y significado, parece intervenir

en varias ocasiones. Las figuras de dicción y de construcción se relacionan con la *materialidad* del lenguaje (cf. *FD*, pág. 453); se oponen en esto a las otras figuras no-tropos. Esto permitiría organizar las diferentes clases de figuras de palabras no-tropos en una matriz lógica:

	PALABRA	PROPOSICION
significante	dicción	construcción
significado	elocución	estilo

Pero la misma categoría interviene de otra manera: para que se conserve la figura, sólo el significado puede ser necesario, o el significado y el significante (es la oposición tradicional entre las figuras de pensamiento y de palabras). Lo cual permitiría articular las relaciones de las tres clases restantes de figuras:

	PALABRA	PROPOSICION
significante y significado	significación	expresión
sólo significado		pensamiento

Es preciso admitir que todo esto es embrionario y poco explícito. Los retóricos no dejan de clasificar, pero clasifican mal o, más bien, no saben explicar sus clasificaciones.

REFLEXIONES FINALES

Debemos volver ahora a la segunda de las perspectivas anunciadas al principio de este examen: después del análisis de los debates teóricos una interrogación acerca de su significado histórico.

Ante todo, debemos contemplar dos —y no sólo una— tradiciones distintas. La primera está representada por Du Marsais, Beauzée y Fontanier (aunque haya diferencias importantes entre ellos); la segunda, sólo por Condillac, aunque vinculada a ciertas manifestaciones del pensamiento retórico de fines del siglo XVII, sobre todo la *Lógica o el arte de pensar* de Arnauld y Nicole y la *Retórica o el arte de hablar* de Bernard Lamy. Las diferencias aparecen más claramente en dos aspectos: el objeto de la retórica y la definición de la figura. Una retórica como la propuesta por Condillac asigna un lugar importante al estudio de las figuras (o de los "giros"), pero no elimina el resto (es decir, las consideraciones sobre la construcción general de los discursos). Una retórica en la línea de Du Marsais, en cambio, se reduce a un puro estudio de las figuras (o aun, en el caso particular de Du Marsais, de los tropos). La definición de la figura, por otro lado, se hace mediante el significante, en la tradición Du Marsais-Beauzée-Fontanier: es una manera (menos simple, más hermosa) de expresarse que difiere de otra expresión de igual sentido. Se hace mediante el significado, en la tradición que representa Condillac: son figuras las expresiones que designan sentimientos o emociones, a diferencia de las que designan puros pensamientos. Podría decirse también que la primera definición es ornamental, y la segunda afectiva.

Tales diferencias son importantes. Sin embargo, palidecen frente a las semejanzas, que aseguran la pertenencia de ambas tradiciones al conjunto retórico y, más particularmente, a los últimos siglos de la actividad retórica en Francia. Aun si la retórica de Condillac no se reduce a la descripción de las figuras, el lugar preponderante que se les asigna testimonia la misma tendencia que observamos en la otra tradición. Aunque no describe una expresión figurada que se aparta de otra (propia), el desvío mismo se mantiene entre pensamiento y sentimiento, entre idea y emoción. La variante de Du Marsais-Beauzée-Fontanier lleva al extremo una tendencia que también está presente en la retórica "afectiva". Y esta común pertenencia explica

la desaparición de la retórica a partir del principio del siglo XIX, no sólo en su forma extrema, en la variante representada por Du Marsais y sus sucesores, sino también en la forma moderada y, sobre todo, moderna que para nosotros encarna Condillac.

En efecto, podríamos asombrarnos por la desaparición de la retórica. La calidad del trabajo que acabamos de examinar es indiscutible. Aunque en algunos aspectos la descripción de los hechos lingüísticos que esos tratados proponen ya está superada (lo cual no es frecuente, precisamente a causa de la interrupción brutal de todo trabajo en ese ámbito), el conjunto es impresionante: por la agudeza de la observación, por la precisión de las formulaciones, por la abundancia de los fenómenos estudiados (debo dejar constancia de que he dejado de lado el tratamiento reservado a cada figura en particular). ¿Cómo explicarse esta aberración en la evolución del conocimiento, por obra de la cual se abandonó un ámbito tan rico, con perspectivas tan amplias?

Es que los cambios de rumbos en la historia de la ciencia (quizá con más modestia: de la retórica) no están determinados por condiciones internas de madurez o fecundidad. En la base de todas las investigaciones retóricas particulares se encuentran algunos principios generales cuya discusión ya no pertenece al ámbito de la retórica, sino al de la ideología. Cuando interviene un cambio radical en el ámbito ideológico, en los valores y premisas generalmente admitidos, poco importa la cualidad de las observaciones y explicaciones de detalle: son eliminadas al mismo tiempo que los principios implicados en ellas. Y nadie se preocupa del niño arrojado de la bañera al mismo tiempo que el agua sucia.

Ahora bien, es precisamente una ruptura de esta índole la que observamos en el período que hemos abarcado; ruptura preparada en el siglo XVIII y cuyas consecuencias estallan en el siglo siguiente. La causa lejana, pero indudable, de esa alteración es el advenimiento de la burguesía y de sus valores ideológicos. Por lo que nos concierne,

esta ruptura consiste en la supresión de una visión del mundo que poseía valores absolutos y universales (o, para tomar el ejemplo más elocuente, la pérdida de prestigio sufrida por el cristianismo), y en su reemplazo por otra visión que se niega a asignar un lugar único a todos los valores, que reconoce y admite la existencia del hecho individual, ya no ejemplo imperfecto de una norma absoluta.

La base ideológica que súbitamente se revelará a tal punto frágil y que hará vacilar el edificio entero coincide, en el caso de la retórica, con la noción de figura. Toda la retórica, o casi toda ella, se reduce en esa época a una teoría de las figuras. Ahora bien, esta noción (como cualquier otra) tiene una doble determinación: una empírica, que corresponde a hechos lingüísticos observables, otra teórica, que puede integrarse en un sistema coherente que caracterice una visión del mundo. Es por esta última característica por lo que la figura (y con ella toda la retórica) peca ante los ojos de los promotores de la nueva ideología. Para toda la tradición retórica que va desde Quintiliano hasta Fontanier, la figura es algo subordinado, superpuesto, ornamental (y poco importa que se estimen o no los ornamentos). Como acabamos de verlo, la figura es un desvío respecto de la norma. La retórica ya no será posible en un mundo que hace de la pluralidad de normas su propia norma; y poco se tendrá en cuenta la calidad de las observaciones de un Fontanier o aun el hecho de que su práctica, por el lugar que asigna a todos los fenómenos de lenguaje, puede contradecir su teoría.

Si ahora nos limitamos a observar la evolución interna de la disciplina, comprobamos que la retórica desaparece por dos motivos principales, cuya autonomía es sólo aparente.

1. La abolición del privilegio acordado a ciertas formas (lingüísticas) sobre otras. La figura no podía definirse sino como un desvío: desvío en el significante (manera de expresarse indirecta o poco frecuente); desvío en el significado (los sentimientos por oposición a los pensamientos). Pero percibir las figuras como un desvío implica que se

crea en la existencia de la norma, de un ideal general y absoluto. En un mundo sin Dios, donde cada individuo ha de construir su propia norma, ya no queda lugar para la consideración de las expresiones desviantes: la igualdad reina entre las frases como entre los hombres. Hugo, romántico, lo tenía presente al declarar la "guerra a la retórica" en nombre de la igualdad:

Et je dis: Pas de mots où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur;
[. . .*je*] *déclarai les mots égaux, libres, majeurs.* [1]

La retórica resulta así una víctima de la Revolución Francesa que, paradójicamente, dará nueva vida a la propia elocuencia.

2. El desplazamiento del racionalismo por el empirismo, de las construcciones especulativas por el estudio histórico. Aquí, la retórica —hemos visto que era también "general y razonada"— participa del destino de la gramática (filosófica). La gramática general se proponía la construcción de un modelo único: la estructura universal de la lengua; asimismo la retórica, cuyo objeto no era sincrónico, sino pancrónico: procuraba establecer el sistema de los procedimientos de la expresión en todos los tiempos, en todas las lenguas. De allí la incesante actualidad de la retórica ciceroniana, aunque latina y con mil ochocientos años de antigüedad. De allí, por otro lado, la discusión explícita entre Beauzée y Batteux.

Ambos movimientos, el rechazo de la pareja norma-desvío, el desplazamiento de las construcciones pancrónicas en provecho de la historia, tienen una fuente común fácil de percibir: la desaparición de los valores absolutos y trascendentales con los que se podían comparar (y reducir) los hechos particulares. En un mundo sin Dios, todo hombre es Dios. Asimismo, las frases ya no se compararán con una frase ideal, ni las lenguas con una estructura abstracta y "profunda".

---

1. Y digo: No más palabras donde la idea de vuelo puro / no pueda posarse, impregnada de azur; / yo declaré las palabras iguales, libres, mayores. (N. del T.)

Toda la discusión sobre la actualidad de la retórica, sobre la significación de esa vieja doctrina, depende hoy de la respuesta que demos a esta pregunta: ¿en qué medida un saber puede reducirse a sus premisas ideológicas? ¿En qué medida una disciplina construida sobre fundamentos que nosotros, herederos de la ideología burguesa y romántica, rechazamos, puede contener nociones e ideas que aún estamos dispuestos a aceptar?

Pero quizá los románticos sean nuestros padres, y quizá estemos dispuestos en ocasiones a sacrificar a nuestros padres en nombre de nuestros abuelos.

4. LOS INFORTUNIOS DE LA IMITACION

La estética empieza en el momento preciso en que termina la retórica. El ámbito de la una no es exactamente el de la otra. Sin embargo, ambas tienen bastantes puntos en común para que su existencia simultánea sea imposible; la realidad de una sucesión no sólo histórica, sino también conceptual no era grata ante los ojos de los contemporáneos del cambio: el primer proyecto *estético*, el de Baumgarten, estaba calcado de la retórica, como lo testimonia este inciso de F. A. Wolf: "retórica o, como se dice entre nosotros, estética. . ." [1]. El reemplazo de la una por la otra coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos. Podría decirse, en efecto, que en la doctrina clásica el arte y el discurso se someten a un objetivo que les es exterior, mientras que para los románticos constituyen un ámbito autónomo. Ahora bien, hemos visto que la retórica no podía asumir la idea de un discurso que encontrara su justificación en sí mismo; la estética, a su vez, sólo puede surgir cuando se reconoce en su objeto, lo bello, una existencia autónoma y se lo considera irreductible a categorías vecinas tales como lo verdadero, lo bueno, lo útil, etc. Empleando ambos términos en este sentido estricto, el presente trabajo podría llamarse *Retórica y estética*. . .

---

1. F. A. Wolf, "Darstellung der Altertumwissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert", en F. A. Wolf y Ph. Buttmann (Hrsg.), *Museum der Altertumwissenschaft,* tomo 1, Berlín, 1807, págs. 38-39.

Esta repartición en la historia, sin embargo, sólo es bastante aproximativa. Lo cierto es que el final de la retórica ya es romántico, por más que en sus comienzos la estética siga ligada a la doctrina clásica. Hemos visto que con Condillac la retórica suprimía la diferencia entre expresión propia y expresión figurada, instituyendo así la igualdad entre todas las expresiones. En la naciente teoría estética de las artes, por otro lado, la fidelidad a los postulados clásicos se manifiesta mediante la sumisión al principio de imitación. Tal principio estaba presente en la teoría de las artes desde los orígenes (pero sobre todo a partir del Renacimiento) y había conocido innumerables transformaciones en el curso de la historia; aquí lo examinaremos sólo en la época en que se anuncia el fin de su reinado: es incompatible con el punto de vista romántico, puesto que somete la obra de arte a una instancia exterior (anterior, superior): la naturaleza. Al mismo tiempo, la imitación o la representación están conectadas a la significación; volveremos a encontrarnos, pues, con un ropaje diferente, con la problemática del símbolo.

El principio de imitación reina indiscutido sobre la teoría del arte en los tres primeros cuartos del siglo XVIII. Para retomar la fórmula de un historiador moderno, "todas esas leyes [del arte] en definitiva deben conformarse y subordinarse a un principio único y simple, a un *axioma de la imitación en general*". [1] No existe en la época ningún tratado de estética que deje de referirse a él, ni hay arte que lo rehuya: la música y la danza "imitan" tanto como la pintura y la poesía. Sin embargo, aunque perfectamente establecido, este principio no satisface la reflexión sobre la teoría del arte. Es que resulta obvio que *por sí solo* tal principio no basta para explicar *todas* las propiedades de la obra de arte. La imitación artística es, en efecto, una noción paradójica: desaparece en el momento mismo en que alcanza su perfección. Nadie dirá, ya escribía J. E.

1. E. Cassirer, *Philosophie des Lumières*, París, 1966, pág. 279.

Schlegel, que un huevo imita a otro huevo, aunque ambos se parecen: *es* un huevo (tal razonamiento se remonta a la teoría de las imágenes de San Agustín). Si la imitación fuera la única ley del arte, debería acarrear la desaparición del arte, que ya no sería diferente de la naturaleza "imitada". Para que el arte subsista, la imitación no debe ser perfecta. Pero ¿es posible contentarse con el recurso negativo de una imitación forzosamente imperfecta? ¿No cabría descubrir, además de la imitación, otro principio constitutivo del arte? ¿Los desvíos de la imitación no podrían encontrar una justificación positiva en el recurso de una ley distinta de la imitación? Otro historiador resume así la situación: "Después de todo, podemos comprobar que en el siglo XVIII cada uno encuentra una objeción que hacer al principio de la imitación. Evidentemente, es algo que todos desearían sortear o eludir, y procuran hacerlo de muchas maneras, sin encontrar la más adecuada". [1] Trataremos de examinar esos intentos, ateniéndonos tanto al contenido de la noción como al lugar que ocupa dentro de un sistema conceptual global. [2]

Para presentar las diferentes variantes de la doctrina mimética y su articulación, propondré que se distingan varios *grados* en la adhesión al principio de imitación. Ya

1. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme,* París-Cracovia, 1925, pág. 117.

2. Además de la historia de Folkierski podemos citar la de A. Nivelle, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant,* París, 1955. Existen varios estudios específicamente dedicados al destino de la imitación en esa época, por ejemplo: A. Tumarkin, "Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jhdts", en *Festgabe für S. Singer,* Tübingen, 1930; W. Preisendanz, "Zur Poetik der deutschen Romantik. I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung", en H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik,* Göttingen, 1967, págs. 54-74; H. Dieckmann, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des XVIII. Jhdts", en H. R. Jauss (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion,* Munich, 2ª, 1969, págs. 28-59. Pero debemos señalar que ninguno de esos estudios, adopta la posición que asumiré en este capítulo.

lo hacía un compilador de la época, Riedel,[1] quien distinguía hasta cuatro grados en el alejamiento del objeto-modelo. Por mi parte me limitaré a tres; entre ellos, el que llamaré *grado cero*, que sólo es el patrón para medir los demás: se trata de la afirmación según la cual las obras de arte son el producto de la imitación y no otra cosa.

Empezaré, pues, mi visión de conjunto por el *primer grado*, desvío mínimo con relación al grado cero: el único principio válido es el de la imitación de la naturaleza, pero con la salvedad de que esta imitación no debe ser perfecta. Con terminología gramatical podríamos decir que el verbo "imitar" está calificado en este caso por un *adverbio*: "imperfectamente". Es casi el título de un tratado de la época: *Que la imitación de la cosa imitada debe ser a veces desemejante*, de Johann Elias Schlegel, tío de los hermanos románticos[2]. La argumentación de Schlegel consiste en que ciertas partes de la naturaleza no nos causan placer; ahora bien, el arte debe provocar el placer y por consiguiente esas partes de la naturaleza han de omitirse. "Si es posible obtener de esa manera más placer, introducir la desemejanza en la imitación no es un error sino una proeza" (pág. 101). Lessing habrá acudido en ocasiones al mismo tipo de argumentación. En los fragmentos del *Laocoonte* (y en la *Dramaturgia hamburguesa*) se encuentra una observación acerca de las "faltas necesarias". Así se llaman los desvíos de las reglas de la imitación, exigidos por la armonía de conjunto. El Adán de Milton habla de una manera inverosímil, pero su autor tenía motivos para pintarlo como lo hizo: "Es indiscutible que el deseo superior del poeta consiste en colmar la fantasía de su lector mediante cuadros hermosos y grandes, más que en tratar de ser

---

1. *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena, 1767, pág. 146.

2. *Abhandlung dass die Nachahmung der Sache der man nachahmet, zuweilen unänlich werden müsse* (1745), recogido en *J. E. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn, 1887; la misma idea aparece resumida en su *Abhandlung von der Nachahmung, ibid.*

fiel en todo" [1]. Pero ¿qué es lo que "colma la fantasía del lector", qué es lo que determina la "finalidad superior de un poeta"? Lessing no nos lo dice, como tampoco lo hace Schlegel, y debemos contentarnos con esta formulación negativa de la imitación imperfecta.

La respuesta más habitual a nuestra pregunta inicial consiste en una modificación que no es de la naturaleza de la operación —la acción misma de imitar—, sino del objeto a que se refiere. Este es un *segundo grado* de desvío a partir de la imitación pura y simple; ya no es un adverbio el que califica y restringe el verbo "imitar", sino un *complemento de objeto.* Ya no se imita simplemente la naturaleza, sino la "naturaleza bella", es decir, la naturaleza "escogida", "corregida" en función de un ideal invisible. Esta versión tiene muchas variantes. Un Jonathan Richardson, esteta inglés, pide que se dé un lugar dominante en la obra de arte a los "rasgos característicos" del objeto imitado, en detrimento de los demás rasgos; también escribe que "la gran y principal finalidad de la pintura es elevar y mejorar la naturaleza". Las mismas ideas son difundidas en Francia desde fines del siglo XVII por la pluma de De Piles, Fénélon, La Motte; este último, por ejemplo, escribe: "Debe (...) entenderse por imitación una imitación acertada, es decir, el arte de tomar de las cosas sólo cuanto conviene para producir el efecto propuesto" (*Réfléxions sur la critique*, 1715). El abate Batteux será el campeón indiscutido de esta idea, fundamento de su libro, uno de los más admirados en la época: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Batteux lamenta la falta de una reflexión estética unificadora y con conmovedora ingenuidad redescubre la teoría de la imitación en el arte. Pero su principio es la imitación de la naturaleza bella:

> De acuerdo con este principio debe deducirse que si las artes imitan la Naturaleza, debe ser ésta una imitación sensata y esclarecida, que no la copie servilmente y que, escogiendo los objetos y los rasgos, los

---

1. Lessing, *Laocoon*, ed. Blümmer, Berlín, 1880, pág. 454.

presente con toda la perfección de que son susceptibles: en una palabra, una imitación donde la Naturaleza no se vea tal como es en sí misma, sino como podría ser y como podría concebirla el espíritu[1] (página 45).

La naturaleza bella se obtiene, pues, de la naturaleza común por la elección de los mejores aspectos:

> Todos los esfuerzos debieron limitarse necesariamente a elegir entre las partes más bellas de la Naturaleza para formar con ellas un todo exquisito, más perfecto que la propia Naturaleza, sin dejar de ser natural al mismo tiempo (pág. 29).

El razonamiento de Batteux es digno de atención por su ceguera. Batteux afirma a la vez que la imitación es el único principio constitutivo del arte y que tal imitación está sometida, mediante el objeto imitado, a una elección, una posición tomada, cuya razones se ignoran. He aquí otro razonamiento que participa de la misma confusión (se trata de una comparación entre el poeta y el historiador):

> Como el hecho ya no está en manos de la historia, sino entregado al poder del artista, a quien está permitido atreverse a todo para llegar a su fin, se lo moldea nuevamente, por así decirlo, para que adquiera una forma nueva: se añade, se suprime, se transpone... Si [todo ello] no está [en la historia], el arte goza entonces plenamente de sus derechos, crea lo que le hace falta. Es un privilegio que se le otorga porque tiene la obligación de agradar (pág. 50).

La vaguedad de este vocabulario juega malas pasadas a Batteux. Por ejemplo, escribirá: "La imitación debe tener dos cualidades para ser tan perfecta como puede llegar a serlo: la exactitud y la libertad" (pág. 114). Pero ¿acaso "libertad" es algo más que un púdico sinónimo de inexac-

1. Cito según la edición de 1773.

titud? O como dice el propio Batteux en la página siguiente: "La libertad... es tanto más difícil de alcanzar cuanto que parece opuesta a la exactitud. Con frecuencia, la una sólo triunfa a expensas de la otra" (pág. 115). ¿Podemos creer, pues, que la imitación queda determinada de manera satisfactoria cuando se le pide que sea a la vez exacta e inexacta? Lo cierto es que al no explicar qué entiende por "naturaleza bella", Batteux recae en el que hemos llamado "primer grado". Es, por otra parte, el reproche que Diderot le hará en su "Carta sobre los sordos y mudos" (1748) [1]: "Tampoco dejéis de poner al comienzo de esta obra un capítulo sobre qué es la naturaleza bella, pues muchos me han afirmado que si una de esas cosas está ausente, vuestro tratado no tendrá fundamento" (pág. 81). Pero ni Batteux ni los demás defensores de la "naturaleza bella" encontrarán respuesta para tal pedido.

¿Cuál es la posición del propio Diderot? Es sabido que sus declaraciones en este sentido suelen ser contradictorias. Algunas de ellas lo harían pasar por un defensor de la imitación-sin-excepción; doctrina extrema e insostenible. En los *Pensamientos aislados acerca de la pintura* (alrededor de 1773), escribe: "Toda composición digna de elogio está siempre y en todo de acuerdo con la naturaleza; debe permitirme que diga: 'No he visto este fenómeno, pero existe'" (*OE*, pág. 773). Veinticinco años antes, en *Joyas indiscretas* (1748), invocaba la misma máxima, insistiendo sobre la experiencia del espectador: "La perfección de un espectáculo consiste en una imitación de una acción a tal punto exacta que el espectador, ininterrumpidamente engañado, crea asistir a la acción misma" (*OR*, pág. 142).

---

1. Cito a Diderot según las siguientes ediciones: "Lettre sur les sourds et muets", en *Diderot Studies*, t. 7, Ginebra, 1965; *OEuvres esthétiques*, París, Garnier, 1968 (a partir de ahora abrevio *OE*); *OEuvres romanesques*, París, Garnier, 1962 (abreviatura: *OR*); todas las demás obras, según las *OEuvres complètes*, edición Assezat-Tourneux (abreviatura: *OC*, seguida del número del tomo).

Lo mismo es válido para el autor: "Si la observación de la naturaleza no es el gusto dominante del literato o el artista, no esperéis nada valioso" (*OE*, pág. 758). Es inútil buscar algo distinto de la imitación de la naturaleza, siquiera en nombre de una naturaleza más hermosa: "¡Cuántos cuadros ha dañado el precepto de embellecer la naturaleza! No procuréis, pues, embellecer la naturaleza. Elegid con sensatez la que os conviene y mostradla escrupulosamente" (*OC*, 14, págs. 201-202). La imitación, pues, y sólo ella (no nos preguntaremos aquí si este elogio de la imitación redunda en provecho del arte o de la naturaleza).

Otras veces, Diderot reconoce la imposibilidad de una imitación perfecta, pero se limita a esta comprobación negativa ("primer grado").

> Puesto que la naturaleza es sólo una, ¿cómo podéis concebir, amigo mío, que haya tantas maneras diversas de imitarla y que se aprueben todas? ¿No se explicará esto por el hecho de que, ante la imposibilidad admitida y quizá feliz de mostrarla con precisión absoluta, existe un margen de convención en el cual puede moverse el arte; por lo cual, en toda producción poética hay siempre un poco de mentira cuyo límite no está ni estará nunca determinado? Permitid al arte la libertad de un desvío aprobado por unos y proscrito por otros. Una vez que se ha confesado que el sol del pintor no es el del universo y no podría serlo, ¿no se está comprometido en otra confesión de la cual surge una infinidad de consecuencias? (*OC*, 11, págs. 185-186).

Sin embargo, éstas son sólo afirmaciones episódicas, que Diderot defiende en ocasión de algún razonamiento particular; en principio, es partidario de una imitación no de la naturaleza, sino del *ideal* (equivalente, pues, de nuestro "segundo grado").

Esta oposición entre ideal y naturaleza suele provenir de la distinción que hace Aristóteles entre el historiador, que imita lo particular, y el poeta, que pinta lo general. Recordemos las célebres frases:

> El historiador y el poeta no difieren por el hecho de que uno cuente en verso y otro en prosa (...); se distinguen, por el contrario, en que uno cuenta los acontecimientos que han sucedido y el otro acontecimientos que podrían ocurrir. Asimismo la poesía es más filosófica y de carácter más elevado que la historia; porque la poesía cuenta más bien lo general, la historia lo particular. (*Poética*, 1451 b).

Batteux ya se había inspirado en este texto; Diderot no se aleja demasiado de él cuando distingue dos imitaciones: "La imitación es rigurosa o libre. El que imita rigurosamente la naturaleza es su historiador. El que la compone, la exagera, la atenúa, la embellece y dispone de ella a su antojo, es su poeta" (*OC*, 15, págs. 168-169). O cuando acude a esta misma distinción para analizar la obra de Richardson: "Me atreveré a decir que la historia más verdadera está llena de mentiras y que tu novela está llena de verdades. La historia pinta a algunos individuos; tú pintas la especie humana" etc. (*OE*, págs. 39-40; observemos que Diderot elogia a Richardson por aquello que, en opinión de Aristóteles, es lo propio de toda poesía). Asimismo, al referirse a la pintura, Diderot opondrá el retratista, copista fiel, al pintor genial, a quien se dirige así:

> ¿Qué es un retrato, sino la representación de un ser individual cualquiera? (...) Habéis sentido la diferencia entre la idea general y la cosa individual hasta en las partes más ínfimas, puesto que no os atreveréis a asegurarme, desde el momento en que tomasteis el pincel hasta el día de hoy, que os habéis sometido a la imitación rigurosa de un cabello (*OC*, 11, págs. 8-9).

El poeta o el artista se oponen al historiador; en términos aristotélicos, lo verosímil se opone a lo verdadero: "El poeta... es menos verdadero y más verosímil que el historiador" (*OE*, pág. 214). Pero la formulación predilecta de

Diderot parece ser la que opone la naturaleza real al modelo ideal (formulación que está muy cerca de la de Shaftesbury, admirado por Diderot, y de toda la tradición neoplatónica). Para los estetas de la época, esto equivale a abandonar a Aristóteles en provecho de Platón (poco importa ahora discernir si esos nombres propios se empleaban con razón o sin ella). En la introducción al *Salón de 1767*, Diderot escribe:

> Admitid, pues, que no subsiste ni un animal entero ni una sola parte del animal que podáis tomar en rigor como modelo primero. Admitid, pues, que ese modelo es puramente ideal y que no está tomado directamente de ninguna imagen individual de la Naturaleza cuya copia fiel os haya quedado en la imaginación y a la cual podáis referiros de nuevo, teniéndola bajo los ojos para volver a copiarla servilmente, a menos que deseéis convertiros en retratista. Admitid, pues, que cuando expresáis la belleza no reproducís nada de lo que existe o siquiera de lo que puede existir (*OC*, pág. 11).

Es la misma doctrina que será defendida en la *Paradoja sobre el comediante* (1773). Es interesante comprobar que la doctrina de la expresión espontánea y sincera se combate en este texto precisamente con argumentos tomados del principio de la imitación.

> El actor se escucha a sí mismo en el momento en que os conmueve y (...) todo su talento no consiste en sentir, como lo suponéis, sino en transmitir los signos exteriores del sentimiento con tal rigor que logra engañaros (*OE*, pág. 312).

La imitación ante todo, pero imitación de un modelo ideal y no de la naturaleza:

> Reflexionad un instante acerca de lo que en el teatro se llama *ser verdadero*. ¿Consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ninguna ma-

nera. Lo verdadero en este sentido sería tan sólo lo común. ¿Qué es, pues, lo verdadero en el escenario? Es la conformidad de las acciones, los discursos, la figura, la voz, el movimiento, el gesto, a un modelo ideal imaginado por el poeta y con frecuencia exagerado por el comediante (*OE*, pág. 317).

Las razones por las cuales Diderot preferirá la imitación del modelo a la imitación de la naturaleza también son platónicas: la naturaleza misma ya es una imitación —aunque imperfecta— de su propio modelo, ideal. El artista debe evitar una transición inútil, un grado intermedio embarazoso, e imitar el original (el modelo), más que la copia (la naturaleza). Diderot se dirige en estos términos al artista genial (*OC*, 11):

> Habéis añadido, habéis suprimido, sin lo cual no habríais obtenido una imagen primera, una copia de la verdad, sino un retrato o una copia de otra copia *(fantasmatos ouk alétheias), el fantasma y no la cosa*; y en ese caso estaríais en el tercer nivel, puesto que entre la verdad y vuestra obra habría existido la verdad o el prototipo, su fantasma subsistente que os sirve de modelo, y la copia hecha de esa sombra mal terminada de ese fantasma... (...) No estáis sino en el tercer nivel, después de la mujer hermosa y la belleza;... entre la verdad y su imagen está la mujer hermosa individual que él [el retratista] ha escogido como modelo. Admitid, pues, que la diferencia entre el retratista y vos, hombre de genio, consiste esencialmente en que el retratista reproduce fielmente la Naturaleza tal como es y se instala de buen grado en el tercer nivel, mientras que vos, que buscáis la verdad, el primer modelo, os esforzáis sin cesar por elevaros al segundo (págs. 8-11).

Así, todo lo que no puede explicarse por la imitación de los objetos sensibles se atribuirá a la imitación de un modelo invisible que el artista posee en su espíritu. Ex-

pediente eficaz, pero sin que sepamos en qué medida es satisfactorio. ¿Acaso se ha hecho algo más que dar un nombre ("modelo ideal") a lo que hay de incomprensible en el proceso de imitación (un nombre que, lejos de revelar algo, obstaculiza con su sola existencia la indagación del problema fingiéndolo resuelto)? El "modelo ideal" no coincide exactamente con la "naturaleza bella" (esta última se sitúa en el mismo nivel que la naturaleza, mientras que el modelo es su prototipo); pero coinciden en su incapacidad para calificar de manera positiva todo lo que, en la obra de arte, no puede explicarse mediante el principio de la imitación.

La imitación del modelo sólo tendría sentido si existieran reglas para su construcción, si se describiera el ideal en sí mismo. Diderot se muestra vacilante en cuanto a esto. A veces sugiere que se busque el común denominador de varios individuos que serían, por ejemplo, avaros, para crear el tipo del avaro, acercándose de este modo a la "selección" preconizada por Batteux; pero otras veces, él desecha este procedimiento, insistiendo en que ninguna parte del ideal puede existir en la naturaleza. Y en otras ocasiones, describe un proceso de perfección lenta e inductiva a partir de los primeros ejemplos observados; pero no logra explicar cuáles son los criterios de la perfección. He aquí una formulación más concreta que las habituales.

> En una acción real de la cual participan varias personas, todas se dispondrán por sí mismas de la manera más verdadera; pero esta manera no es siempre la más ventajosa para quien pinta ni la más impresionante para quien mira. De allí la necesidad que tiene el pintor de alterar el estado natural y de reducirlo a un estado artificial: ¿no ocurrirá lo mismo con el teatro? (*OE*, pág. 277).

Con esto hemos vuelto a la idea de "alteraciones" en el interior de la imitación. Pero ¿cómo decidir cuál es la manera "más ventajosa" y "más impresionante"? Diderot nada nos dice, y podemos hacerle el mismo reproche que él hacía

al abate Batteux: al no existir una definición del modelo ideal, su doctrina de la imitación se suma a todas las que pretendía superar.

La expresión "naturaleza bella" habría podido ser, con todo, el punto de partida de una reflexión más constructiva acerca de la imitación si se hubiera analizado el sentido del adjetivo "bello". Ha llegado el momento de que nos familiaricemos con esta noción. Panofsky resume en estos términos las ideas clásicas sobre la belleza:

> La belleza es la armonía de las partes en relación mutua y de las partes en relación con el todo. Este concepto, desarrollado por los estoicos, aceptado sin vacilación por una multitud de seguidores, desde Vitrubio y Cicerón hasta Lucano y Galeno, todavía presente en la escolástica medieval y al fin establecido como axioma por Alberti (quien no vacila en llamarlo "la ley absoluta y primera de la naturaleza"), abarca el principio que los griegos llamaban *symmetria* o *harmonia,* los latinos *symmetria, concinnitas* y *consensus partium,* los italianos *convenienza, concordanze* o *conformità.* (. . .) Para citar a Lucano, significa "la igualdad o la armonía de todas las partes en relación con el todo" [1].

Tales son también las asociaciones de la palabra durante el siglo XVIII. Recordemos la interpretación del propio Diderot. Una ocurrencia puesta en boca del sobrino de Rameau resume la actitud tanto de Diderot como de sus contemporáneos: "Lo verdadero que es el padre y que engendró lo bueno que es el hijo, de donde procede lo bello,

---

1. *The Life and Art of Albrecht Dürer,* 4ª ed., Princeton, 1955, págs. 261 y 276. Para otra enumeración, algo caricaturesca, de tales opiniones, cf. L. Tatarkiewicz, "Les deux concepts de la beauté", *Cahiers roumains d'études littéraires,* 4, 1974, pág. 62. La cita de Alberti proviene de *De Re aedificatoria,* libro IX, cap. V. Otra obra de Panofsky, *Idea* (Leipzig, 1924), también es pertinente para la historia de los conceptos aquí analizados.

que es el espíritu santo[1]..." (*OR*, pág. 467). Pero aunque subordina lo bello a lo verdadero, Diderot afirma a partir de 1748, en sus *Memorias sobre diferentes temas de matemáticas:*

> El placer, en general, consiste en la percepción de las relaciones. Tal principio domina en poesía, en pintura, en arquitectura, en moral, en todas las artes y en todas las ciencias. Una máquina bella, un cuadro bello, un pórtico bello nos agradan por las relaciones que observamos en ellos (...). La percepción de las relaciones es el único fundamento de nuestra admiración y de nuestros placeres (*OE*, pág. 387).

Afirmación largamente desarrollada en el artículo "Bello" de la *Enciclopedia:*

> Llamo, pues, *bello* fuera de mí todo lo que contiene en sí algo que suscita en mi entendimiento la idea de relaciones; y *bello* con relación a mí mismo todo lo que suscita esta idea. (...) [Para apreciar la belleza] basta con que [el espectador] perciba y sienta que los miembros de una arquitectura y los sonidos de una melodía tienen relaciones, ya entre ellos, ya con otros objetos (*OE*, págs. 418-419).

Sigue un ejemplo célebre:

> Me limitaré con dar un ejemplo tomado de la literatura. Todo el mundo conoce la expresión sublime de la tragedia de los *Horaces: Qu'il mourût* [Que muriera]. Pregunto a quien no conozca la obra de Corneille ni tenga la menor idea acerca de la respuesta del viejo

---

1. Esta solidaridad, para no decir indistinción, entre las grandes categorías, a tal punto antikantiana, es característica de la época. ¿Acaso Shaftesbury no escribía: "Lo que es bello es armonioso y proporcionado. Lo que es armonioso y proporcionado es verdadero, y lo que es a la vez bello y verdadero es, por consiguiente, agradable y bueno" (*Characteristics of Men, Matters, Opinions, Times*, tomo 3, 1790, págs. 150-151)?

Horacio, qué piensa de ese rasgo: *Qu'il mourût.* Es evidente que la persona a quien pregunto, puesto que no sabe qué es ese *qu'il mourût,* ni puede adivinar si es una frase completa o un fragmento, ni es capaz de discernir sino a medias una relación gramatical entre esos tres términos, me responderá que tal frase no le parece *bella* ni *fea.* Pero si le digo que es la respuesta de un hombre acerca de lo que otro debió hacer en una lucha, empieza a percibir en quien la ha dicho una suerte de coraje que no le permite creer que sea preferible vivir a morir; y el *qu'il mourût* empieza a interesarle. Si agrego que en esa lucha está en juego el honor de la patria; que el combatiente es hijo del interrogado; que es el único que le queda; que el muchacho debía enfrentarse con tres enemigos que ya habían quitado la vida a dos de sus hermanos; que el anciano habla con su hija; que es un romano; entonces la respuesta *qu'il mourût,* que no era ni *bella* ni *fea,* se embellece a medida que desarrollo esas relaciones con las circunstancias, y acaba por ser sublime (*OE,* págs. 422-423).

Qu'il mourût no es bello por lo que imita, sino por el lugar que ocupa en un conjunto de relaciones.

Pero ¿no deberíamos postular, entonces, que la obra de arte está sometida a *dos* principios concurrentes: el de la *imitación* (en el caso de las artes representativas, pero no en el de la música o, agregaríamos hoy, de la pintura abstracta), que la vincula con lo que es exterior a ella, y el de lo *bello,* consistente en las relaciones establecidas en el interior mismo de la obra (o del arte en general) y que son independientes de la imitación? O, como el propio Diderot dice de pasada, la obra se crea a partir "de la simetría y la imitación" (*OE,* pág. 427).

Por extraño que pueda parecer, lo "bello" sólo excepcionalmente aparecerá evocado en el contexto de la imitación, como en el caso de la naturaleza *bella.* Y cuando se lo menciona, por lo demás, es para asimilar lo uno a la otra (siempre lo bello a la imitación) o para someter lo uno a la otra (una vez más, lo bello a la imitación).

Otro tanto hacía ya el abate Dubos en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719). Al describir la imitación en la música —en la cual creía firmemente, como todos en la época—, agrega que la música también conoce otros principios, como la armonía y el ritmo. Pero la jerarquía está fuera de duda.

> Los acordes en los cuales consiste la armonía (. . .) contribuyen también a la expresión del ruido que el músico pretende imitar (pág. 635). El ritmo sabe introducir una nueva verosimilitud en la imitación que una composición musical puede lograr, puesto que el ritmo lo hace imitar la progresión y el movimiento de los ruidos y de los sonidos naturales (pág. 636).

La misma relación se encuentra en las demás artes:

> La riqueza y la variedad de los acordes, el atractivo y la novedad de los cantos sólo deben servir en la música para lograr y embellecer la imitación del lenguaje de la naturaleza y de las pasiones. Lo que se llama ciencia de la composición es una servidora, por así decirlo, que el genio del músico debe tener a su disposición, así como el genio del poeta ha de tener a su servicio el talento de rimar. Todo está perdido, si se me perdona esta imagen, cuando la esclava se convierte en el ama de la casa y cuando le está permitido disponer de ella a su antojo, como un edificio hecho sólo para su uso (pág. 658).

Como en tantos otros ámbitos, la esclava se ha convertido en ama: el propio Dubos no sabía hasta qué punto estaba en lo cierto. Pero ¿todo está *perdido*?

La armonía debe ser la esclava de la imitación. Un J. E. Schlegel, en Alemania, será menos categórico: no porque otorgue un lugar mejor a la armonía, sino porque ni siquiera concibe un posible conflicto entre amos y esclavos. Un desplazamiento conceptual facilita su visión pacífica del mundo. En la poesía, la imitación es de dos especies: dramática, cuando las palabras imitan palabras, o narrativa ("históri-

ca"): Schlegel sólo se atiene en este caso a relaciones de *semejanza,* tales como puede observárselas en una metáfora, una comparación, un paralelismo. En este último caso, pues, tanto lo que imita como lo que es imitado están en el interior de la obra. Ahora bien, la presencia de dos elementos semejantes en la obra lleva a comprobar el *orden* que reina en ella.

Por intermedio de la semejanza, "imitación" y "orden" se vuelven casi sinónimos y Schlegel puede escribir sin dificultad: "La imitación alcanza su objetivo, que es agradar, cuando se percibe la semejanza y, por consiguiente, también el orden que le es propio" (págs. 136-137). La imitación, luego el orden... Por su parte, Batteux introduce consideraciones relativas a la armonía, sin preocuparse de su concordancia con el resto de su doctrina:

> Las artes... no deben emplear toda clase de colores ni toda clase de sonidos: es preciso hacer una elección justa y una combinación exquisita: es preciso relacionarlos, proporcionarlos, matizarlos, armonizarlos. Los colores y los sonidos tienen entre sí simpatías y rechazos (pág. 61).

En Diderot la cuestión surge una vez más a propósito de la música, cuya naturaleza imitativa es la más problemática. En la "Carta a Mademoiselle de la Chaux", apéndice de la *Carta sobre los sordos y mudos,* responde a la objeción según la cual la música procura placer sin el intermedio forzoso de la imitación:

> Estoy de acuerdo en cuanto a ese fenómeno; pero os ruego que toméis en cuenta que esos fragmentos musicales que os impresionan agradablemente, sin suscitar en vosotros ni pintura ni percepción directa de relaciones, sólo halagan vuestros oídos como el arco iris vuestros ojos, con un placer de sensación pura y simple; y es indudable que tendrían toda la perfección que podríais exigir (y que alcanzarían) si la verdad de la imitación se uniera a los encantos de la armonía (pág. 101).

Esta frase merece que nos detengamos en ella. Diderot distingue en verdad tres fuentes de placer, y no dos: el placer puramente sensorial; el que se obtiene de la percepción de las relaciones; y el que proviene de la imitación. La diferencia no es clara y Diderot vacila de modo evidente en cuanto al lugar que ocupa el segundo: está en el mismo lugar que el tercero, al principio de la frase, y que el primero, al final. Por lo demás, nada sabemos acerca de ese "placer de sensación pura y simple": ¿todo objeto percibido puede llegar a ser fuente de tal placer? Pero hay algo indudable: la imitación no es el único principio fundamental del arte, su "verdad" está unida a los "encantos de la armonía".

Por desgracia, la promesa de la *Carta sobre los sordos y los mudos* (ésta y varias otras) no se cumplirá. Diderot hará observaciones episódicas sobre la armonía en la pintura o en el teatro; pero las relacionará tan sólo con la técnica en el trabajo del artista (así en el artículo "Composición" de la *Enciclopedia*), sin elevarlas a un principio concurrente de la imitación. A propósito del teatro: "Se exige que los actos sean casi de la misma longitud: más sensato sería exigir que la duración fuera proporcionada a la extensión de la acción que abarcan" (*OE*, pág. 243). ¿En la pintura se pide que los colores armonicen entre sí? Más convendría buscar su vinculación con los de la naturaleza (cf. *OE*, págs. 678-679). La armonía sigue siendo esclava de la imitación.

El mismo atolladero en Lessing, aunque en ocasiones es capaz de formular una oposición nítida entre imitación y armonía. He aquí, por ejemplo, una opinión muy cercana a la de Diderot en la "Carta a Mademoiselle de la Chaux". "¿Qué resultaría de ello?", se pregunta Lessing en la 70ª sección de la *Dramaturgia hamburguesa* al discutir la justificación de la imitación:

> Que el ejemplo de la naturaleza, mediante el cual se pretende justificar la alianza de la gravedad más solemne con el cómico bufón, también serviría para justificar todo monstruo dramático donde no existiera

> plan, coherencia ni sentido común [1]. Y en ese caso ya no podría estimarse que la imitación de la naturaleza es el fundamento del arte; o bien, por eso mismo, el arte dejaría de ser arte. Se reduciría a algo tan humilde como el talento de imitar con yeso las vetas del mármol. Hiciera lo que hiciese, sus obras nunca serían lo bastante extrañas como para que no pudieran pasar por naturales; sólo se discutiría ese mérito al arte que produjera una obra demasiado simétrica, demasiado bien proporcionada y combinada: algo semejante, en fin, a lo que hace el arte en los demás géneros. En este sentido, la obra en la cual existiera más arte sería peor y sería mejor la obra más grosera [2].

La simetría o la proporción aparecen aquí en distribución complementaria a la imitación, como dos principios independientes que gobiernan la actividad artística. Sin embargo, en ningún momento de su práctica Lessing se apoya en esta dicotomía ni se interroga acerca de las relaciones entre ambas categorías. Y el *Laocoonte* se basa enteramente en una teoría de la imitación.

Durante algún tiempo, otras nociones parecen equilibrar el poder absoluto de la imitación. Sin embargo, pronto se advierte que tales nociones carecen de fuerza. Un primer intento, hecho con timidez, para identificar un principio del arte irreductible a la imitación se trasluce en el empleo que Diderot hace del término *manera:* a tal punto tímido que sólo aparece para ser condenado. La idea parece provenir del antagonismo entre dos complementos del verbo "imi-

---

1. Diderot encuentra una argumentación semejante en *Jacques el fatalista:* "La naturaleza es tan variada, sobre todo en cuanto a los instintos y los caracteres, que nada existe tan extravagante en la imaginación de un poeta cuya experiencia y observación no os ofrezcan el modelo en la naturaleza" (*OR*, pág. 553).
2. *Dramaturgia hamburguesa,* citada según la traducción francesa publicada en París, 1869, pág. 325.

tar": imitar la naturaleza, imitar a los antiguos. Diderot llega a exigir en una frase: ¡imitad la naturaleza, imitad a Homero! (cf. *OC*, 7, pág. 120). Pero casi siempre advierte que imitar otras obras no significa simplemente "imitar la naturaleza": existe también un estilo, un tipo de imitación. Eso habría podido llevarlo a matizar la noción misma de imitación. Sólo que al hacer tal comprobación, Diderot apenas se vale de ella para condenar lo que llama una "manera": los antiguos deben imitarse en la medida en que ellos imitaban la naturaleza; lo demás es opuesto al arte. Nada hace más tediosos a los actores que la imitación de otros actores (cf. *OE*, pág. 268). "No habría manera en el dibujo ni en el color si se imitara escrupulosamente la naturaleza. La manera proviene del maestro, de la escuela y aun de lo antiguo" (*OE*, pág. 673). Diderot no siente ninguna simpatía por la manera: "La manera es en las bellas artes lo que la hipocresía en las costumbres" (*OE*, pág. 825). La ceguera de Diderot llega a hacerle sostener que sólo existe una manera rescatable, porque es precisamente la sin-manera: "Quien copie según La Grenée copiará brillante y sólido; quien copie según Le Prince será rojizo y chispeante; quien copie según Greuze será gris y violáceo; quien estudie a Chardin será verdadero" (*OE*, pág. 677). ¿Chardin pintor sin manera? El propio Diderot hace impracticable el camino que parecía abrir.

Un segundo modo de reemplazo, tan poco explotado como el de la "manera", será el que parece iniciar la noción de *convención* [1]. Diderot procurará someter la convención

---

1. Rousseau escribe, en cambio, en un texto que no he logrado localizar: "Aún no sabemos si nuestro sistema musical se basa en puras convenciones; no sabemos si los principios son absolutamente arbitrarios y si cualquier otro sistema que lo reemplace también llegaría a agradarnos por fuerza de la costumbre. (. . .) Por analogía harto natural, estas reflexiones podrían suscitar otras acerca de la pintura, el tono de un cuadro, la armonía de los colores, algunas partes del dibujo, donde quizá intervenga una arbitrariedad mayor que la imaginada y donde la imitación misma pueda tener reglas de convención".

—cuando haya reconocido su existencia— a la imitación; una vez más la definirá de manera negativa: por la imposibilidad de imitar con perfección. La impotencia de Diderot ante un problema por otro lado bien planteado, es particularmente evidente en un pasaje de *Paradoja,* donde observa que una actitud conmovedora en la vida sería ridícula en el escenario. ¿Por qué?

> Porque no acudimos para ver lágrimas, sino para oír discursos que nos las provoquen, porque esta verdad de la naturaleza está en disonancia con la verdad de la convención. Me explico: quiero decir que ni el sistema dramático, ni la acción ni las frases del poeta compensarían mi declamación ahogada, entrecortada, sollozante. Comprendéis así que no es lícito imitar la naturaleza, inclusive la naturaleza bella, la verdad, desde demasiado cerca, y que existen límites dentro de los cuales es necesario contenerse. —¿Y quién ha fijado esos límites?— El buen sentido, que impide que un talento dañe otro talento (*OE*, pág. 377).

Surgida de una firme oposición entre verdad de la naturaleza y verdad de la convención, la respuesta se disipa, se evapora poco a poco, para remitirnos por fin a un "buen sentido" más vago aún que la convención.

Como en el caso del "modelo ideal" o de la "manera", Diderot tampoco sabe definir la "convención". Sin embargo, no bien procura describir con precisión las reglas de un arte, hace formulaciones que no pueden basarse sólo en la imitación. He aquí, en forma de preceptos, la composición en la pintura:

> Suprimid de vuestra *composición* toda figura ociosa que, sin animarla, la enfriaría; procurad que las que empleéis no estén dispersas y aisladas; unidlas en grupos; que vuestros grupos estén vinculados entre sí; que las figuras estén en ellos bien contrastadas, no con el contraste de las posiciones académicas, donde se percibe el escolar siempre atento al modelo y nunca a la

> naturaleza; que unas se proyecten sobre las otras, de manera tal que las partes ocultas no impidan a la mirada de la imaginación verlas en su integridad; que las luces estén bien entendidas; evitad las pequeñas luces dispersas que no formarían masas o sólo ofrecerían formas ovales, redondas, cuadradas, paralelas; esas formas serían tan insoportables para la mirada, en la imitación de los objetos que no se quieren simetrizar, cuanto resultarían placenteras en una disposición simétrica. Observad rigurosamente las leyes de la perspectiva, etc. (*OC*, 14, pág. 202).

Reunir las figuras en grupos, contrastarlas, ordenar las luces, evitar lo redondo y lo cuadrado: ¿todas esas exigencias pueden justificarse en nombre de la imitación? Tal sería el deseo de Diderot.

Para resumir: los principios de la imitación y de lo bello están presentes en el pensamiento de la época; pero este pensamiento se mantiene sincrético acerca de este punto determinado: amalgama ambas nociones sin articularlas. Se admite su armonía sin cuestionar el eventual conflicto en que pueden situarse. O bien, si se señala un conflicto, es sólo para resolverlo de inmediato en favor de la imitación que, por lo demás, no resulta favorecida por ese tratamiento privilegiado: demasiada deferencia la vuelve enfermiza. La teoría estética está en un atolladero y la naturaleza del arte queda ausente de ella. A propósito de Diderot (y con mayor razón aún a propósito de sus predecesores), sólo podemos repetir la frase con que él mismo se calificaba: "Yo, que me dedico más a formar nubes que a disiparlas y más a suspender juicios que a juzgar..." (*Carta sobre los sordos y los mudos*, pág. 65).

5. IMITACION Y MOTIVACION

Al presentar las diferentes maneras en que se intentó disponer el principio de imitación, he dejado deliberadamente de lado una de ellas, pues creo que merece mayor atención. Me refiero a la que interpreta la imitación como una motivación que se establece entre los dos aspectos, significante y significado, del signo. Es un punto a partir del cual la problemática estética se inscribe explícitamente en el ámbito de una semiótica [1].

Esta reinterpretación no suele surgir en el seno de una reflexión general sobre la imitación, sino cuando se comparan las diferentes artes entre sí y precisamente en el nivel de su capacidad imitativa. La comparación abarca particularmente la poesía y la pintura, y a veces también la música.

Un punto de partida cómodo será el primer volumen de las *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura,* del abate Dubos (1719). No es que antes no se hayan confrontado entre sí las artes desde el punto de vista de su capacidad representativa. Nunca se olvidó del todo la fórmula de Simónides, según la cual la poesía es una pintura con habla y la pintura una poesía muda. En su *Tratado de la pintura,* Leonardo da Vinci consagró largos pasajes a la comparación

1. Para este capítulo y el siguiente me ha sido particularmente útil la obra de B. A. Sorensen *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18 Jahrhunderts un der deutschen Romantik,* Copenhague, 1963.

de las artes. Pero la noción de signo "artístico" aún no se había cristalizado y Leonardo, que sobre todo procura probar la superioridad de la pintura, considera alternativamente la poesía como un arte del oído o como un arte de la imaginación (es decir, extraño a los sentidos). Afirma la preeminencia de la pintura porque los objetos conservan en ella una presencia superior (dejo de lado la oposición temporal-espacial):

> Diremos, pues, con razón que en el ámbito de las ficciones existe entre pintura y poesía la misma diferencia que entre un cuerpo y la sombra derivada, o aun mayor, pues la sombra de ese cuerpo al menos pasa por la vista para llegar al sentido común, mientras que su forma imaginada [=en poesía] no pasa por ella, sino que se produce en la mirada interior [1].

La imagen de un hombre está más cerca del hombre que su nombre: eso es, en suma, lo que afirma Leonardo. Pero su reflexión no toma en cuenta la índole misma de los signos utilizados. Asimismo, De Piles escribirá en su *Curso de pintura por el principio* (1708) que "las palabras nunca se tomarán por las cosas mismas... la palabra no es sino el signo de la cosa" (tomo II, pág. 358), sin esbozar una verdadera tipología de los signos artísticos. En ningún momento esos pensadores se preguntan en qué medida el arte (pictórico o literario o, más aún, musical), es realmente un signo; o si se prefiere una perspectiva más nominalista, en qué medida el término de "signo" conserva su sentido inicial cuando está aplicado a la música, a la pintura, a la poesía. Pero aceptemos por el momento las premisas de una teoría donde sólo adquieren sentido sus proposiciones particulares.

Es Dubos quien iniciará por primera vez un proyecto de tipología semiótica de las artes. Formulará claramente la categoría que permite oponer pintura y poesía: "La pintura

---

1. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura,* citado según la traducción francesa, Chastel, París, 1960, pág. 38.

no emplea signos artificiales, como la poesía, sino signos naturales" (pág. 375). ¿De dónde proviene esta subdivisión? Quizá de una tradición anónima que asimila: *a*) los dos orígenes posibles del lenguaje según Platón: natural o convencional; *b*) las dos variedades de signos según San Agustín: naturales e intencionales; *c*) la transcripción de esas dos fuentes en la *Lógica* de Port-Royal, donde los signos se clasifican, entre otras maneras, como naturales o institucionales. Ninguna de esas dicotomías, por otro lado, destaca la existencia o no de una motivación; la categoría está presente en Arnauld y Nicole, pero en ellos aparece entre los signos institucionales ("ya tengan alguna relación alejada con la cosa figurada, ya no la tengan en modo alguno").

De esta asimilación de la pintura y de la poesía a las dos clases de signos resulta para Dubos una triple superioridad de la pintura. Ante todo, como ya lo había observado Leonardo, las cosas representadas poseen una presencia superior; tal afirmación se prolonga, como en el caso de Leonardo, en un elogio de la visión por oposición al oído (la poesía para Dubos, es un arte auditivo): "Podemos decir, hablando poéticamente, que la mirada está más cerca del alma que el oído" (pág. 376). Por otro lado, apenas si se reconoce la existencia de signos en la pintura (el signo está intrínsecamente ligado a la ausencia): "Hablo quizás mal cuando digo que la pintura emplea signos. Lo que la pintura nos pone ante los ojos es la naturaleza misma" (pág. 376). En segundo término —sólo es una consecuencia de la afirmación precedente—, la pintura influye sobre los hombres de manera más directa, con más fuerza que la poesía. En tercer lugar, la una es comprensible para todos, independientemente de su nacionalidad o educación, mientras que la otra no lo es: la maldición de Babel obra en contra de la poesía. Las dos consecuencias son decisivas para Dubos, cuya estética toda está orientada hacia el proceso de percepción y de consumación del arte.

Pero Dubos es más atento que sus precursores a la naturaleza de la poesía. No distingue entre lenguaje poético y lenguaje no poético: todo lo que reprocha al lenguaje en

general también lo censura a la poesía. Sin embargo, da un paso hacia la descripción de los signos poéticos cuando distingue dos etapas en el proceso de significación en la literatura, que corresponderían, en la terminología glosemática, a la denotación y a la connotación:

> Las palabras deben ante todo suscitar las ideas de las cuales sólo son signos arbitrarios. A continuación es preciso que esas ideas se dispongan en la imaginación de manera tal que formen en ella esos cuadros que nos conmueven y esas pinturas que nos interesan (pág. 377).

La literatura se distinguiría, pues, de las demás artes por su modo de representación oblicua, indirecta. Los sonidos evocan el sentido, pero éste, a su vez, se convierte en un significante cuyo significado es el mundo representado. En este sentido, la poesía es un sistema semiótico *secundario.*

Por otro lado, el abate Dubos reconoce tres tipos de belleza en poesía: la que proviene sólo de los sonidos, la que sólo se relaciona con el sentido y la que resulta de la relación armoniosa entre ambos. Los sonidos hermosos y las ideas bellas no son un problema que trataremos aquí, pero al afirmar la posibilidad de una adecuación entre significantes y significados, ¿no se contradice la primera tesis, según la cual los signos del lenguaje son arbitrarios y, por lo tanto, sin adecuación posible? Dubos escribe:

> La segunda belleza de que son susceptibles las palabras como signos de nuestras ideas es una relación particular con la idea que significan. Es imitar en cierta forma el ruido inarticulado que haríamos para significarla (págs. 289-290).

Las palabras nunca podrán imitar las cosas; pero quizá sean susceptibles de imitar un ruido (¿onomatopeya, interjección?) que a su vez sería una expresión natural de la cosa; se trata, pues, de una imitación de segundo grado. Pero lo cierto es que esas palabras o frases imitativas de

segundo grado son pocas y disminuyen día a día. En su origen, el lenguaje era imitativo, pero su evolución es una desmotivación: Dubos afirma la superioridad de la poesía latina sobre la francesa en virtud de que el latín incluye más onomatopeyas (única forma de motivación en la cual Dubos se detiene). No obstante, los poetas deben cultivar esta "segunda belleza":

> Se deduce, pues, que las palabras que en su pronunciación imitan el ruido que significan, o el ruido que haríamos naturalmente para expresar la cosa de que son signo instituido, o que tienen alguna otra relación con la cosa significada, son más enérgicas que las palabras que sólo tienen con la cosa significada la relación impuesta por el uso, etc. (págs. 292-293).

Un lenguaje motivado sería más cómodo para los poetas; pero el sentido de las palabras es el elemento más importante; y por lo demás, el lenguaje motivado casi ya no existe.

Tales ideas encuentran eco inmediato. Lo demuestra un escrito cuyo autor es el filósofo y gramático inglés James Harris: el *Discurso sobre la música, la pintura y la poesía* [1]. Harris invierte la jerarquía tradicional de las artes elevando a la cumbre la poesía, en virtud de su capacidad de representar y transmitir el conjunto de la experiencia; pero en cuanto respecta a la naturaleza de los signos en las diferentes artes, la distancia entre su *Discurso* y Dubos no es muy grande. Las artes tienen en común la imitación de la naturaleza, pero imitan con medios diferentes. "Una figura pintada o una composición de sonidos musicales tienen siempre una relación natural con aquello a lo que deben asemejarse. En cambio, una descripción con palabras sólo rara vez tiene tales relaciones naturales con las ideas simbolizadas por las palabras" (pág. 58). La poesía es un arte auditivo, pero pasa por el lenguaje que, según Harris, se caracteriza por "una especie de convención que asigna a toda idea un sonido que se convierte en su marca o símbolo" (pág. 55).

1. Forma parte de sus *Three Treatises,* Londres, 1744.

Harris está consciente de la existencia de signos verbales "naturales" (las onomatopeyas), pero no les concede gran importancia.

> Puesto que las palabras son no sólo símbolos convencionales, sino también sonidos, diferenciados por su capacidad para ser pronunciados rápidamente o lentamente y por el predominio respectivo de consonantes, líquidas o vocales en su composición, se deduce que fuera de su relación convencional también tienen una relación natural con todas las cosas a que se asemejan naturalmente. (. . .) Así, pues, inclusive la imitación poética está parcialmente fundamentada en la naturaleza. Pero esta imitación no va muy lejos; si dejamos de lado la significación convencional, es apenas inteligible, por perfecta y elaborada que sea (págs. 70-72).

Harris no ve ningún problema en designar con el mismo nombre de *imitación* las dos series cuya profunda diferencia, sin embargo, describe: imágenes y lenguaje. Tampoco procura discernir si los signes de la poesía tienen una calificación particular con relación a los del lenguaje (aunque su evocación de la onomatopeya testimonia una conciencia confusa de ambos problemas).

Este último punto aparece comentado en Diderot quien, por lo demás, no hace otra cosa que retomar las ideas de Harris acerca de la jerarquía de las artes y las de Dubos (o de Leonardo) sobre la oposición poesía-pintura: "Lo que el pintor muestra es la cosa misma; las expresiones del músico y del poeta sólo son jeroglíficos" (*Carta sobre los sordos y los mudos,* pág. 81). Acerca de la frontera poesía-no poesía en el interior del lenguaje se encuentra en la misma *Carta* un pasaje que se ha hecho célebre:

> En todo discurso en general debe distinguirse el pensamiento de la expresión; si el pensamiento se transmite con claridad, pureza y precisión ya se ha logrado bastante para la conversación familiar; unid

a esas cualidades la elección de los términos con el número y la armonía del período y tendréis el estilo que conviene a la cátedra; pero aún estaréis lejos de la poesía, sobre todo de la poesía que la oda y el poema épico despliegan en sus descripciones. Entonces se insufla en el discurso del poeta un espíritu que mueve y vivifica todas las sílabas. ¿Cuál es ese espíritu? A veces he sentido su presencia; pero todo lo que sé de él es que por obra suya las cosas son dichas y representadas a la vez; que al mismo tiempo que el entendimiento las aprehende, el alma se conmueve ante ellas, la imaginación las ve y el oído las oye, y el discurso ya no es sólo un encadenamiento de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza, sino además, una trama de jeroglíficos superpuestos que la pintan. En este sentido podría decir que toda poesía es emblemática (pág. 70).

Diderot opone aquí dos tipos de discursos: el poético y el cotidiano, con un grado intermedio, la prosa oratoria. La especificidad del discurso poético reside en su significante (aunque Diderot atiende más a la diferencia de los efectos de los dos discursos): éste es transparente (no pertinente) en el segundo caso, mientras que en el primero los signos del lenguaje se transforman en jeroglíficos (o emblemas) porque dicen y representan a la vez.

Pero ¿qué es el jeroglífico? Las páginas que siguen en el mismo escrito nos lo muestran con claridad [1]. Diderot llama jeroglíficos a esas secuencias del discurso que imitan directamente la cosa designada, en las cuales el significante se presenta a imagen y semejanza del significado. Hoy se los llamaría "signos motivados" o "símbolos". Así, la palabra *soupire* [suspiro] es un jeroglífico, es decir, pinta (imita) la acción que designa porque "la primera sílaba es sorda, la segunda larga y la tercera muda". En un verso de Virgilio,

1. Cf. también J. Doolittle, "Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets*", *Diderot Studies*, II, 1952, págs. 148-167.

"*demisere* es leve como el tallo de una flor; *gravantur* pesa tanto como su cáliz cargado de lluvia; *collapsa* indica esfuerzo y caída". La insuficiencia del jeroglífico es la insuficiencia de la imitación (de la motivación):

> ¿Os lo diré? *Gravantur* me parece demasiado pesado para la leve cabeza de una adormidera y el *aratro* que sigue al *succisus* no creo que logre la pintura jeroglífica (págs. 72-73).

Lo que en Dubos y Harris era sólo una comprobación poco comprometedora (el lenguaje también conoce los "signos naturales", comprobación a la que se llega por la necesidad de unificarlo todo bajo la égida de la imitación) se convierte en Diderot en una definición casi militante del lenguaje poético: la poesía debe servirse de los signos naturales (es decir, motivados). La restricción es que Diderot omite no sólo el detalle de los procesos motivadores (que hoy podemos establecer a partir de sus ejemplos), sino también una cuestión más esencial, que no dejaría de lado un escéptico: ¿en qué medida la poesía es verdaderamente lo que "debe" ser? ¿En verdad sólo la onomatopeya distingue la poesía de la prosa?

Diderot nunca retomará los temas que trataba en ese escrito temprano y tales preguntas quedarán sin respuesta (por lo menos en el resto de su obra). El único punto que desarrollará es el estudio comparado de las artes y, en especial, de la poesía y la pintura. Retomará la observación ya citada: "La pintura muestra la cosa misma, la poesía la describe. . ." Diderot presenta en estos términos la misma oposición en el artículo "Enciclopedia" de la *Enciclopedia:*

> La pintura no llega al ámbito de las operaciones del espíritu (. . .); en una palabra existe una infinidad de cosas de esta índole que la pintura no puede representar; pero al menos muestra todas las que representa: y si, por el contrario, el discurso las designa todas, no muestra ninguna de ellas. Las pinturas de los seres son siempre muy incompletas, pero nada tienen de

> equívoco, porque son los retratos mismos de objetos que vemos con nuestros ojos. Los caracteres de la escritura se extienden a todo, pero son institucionales: no significan nada por sí mismos (*OC*, 14, páginas 433-434).

Veinte años después, Diderot insiste sobre la misma oposición:

> El pintor es preciso; el discurso que pinta es siempre vago. Nada puedo agregar a la imitación del artista; mi mirada sólo puede ver lo que hay en ella; pero en el cuadro del literato, por acabado que sea, todo queda por hacer al artista que se proponga trasponer el discurso a la tela (*OE*, págs. 838-839).

Como suele ocurrir en Diderot, esta afirmación no encuentra su expresión más feliz en el interior de una argumentación lógica, sino en forma de parábola:

> Un español o un italiano, impulsado por el deseo de poseer un retrato de su amante, a la cual no podía mostrar a ningún pintor, acudió a la única solución que le quedaba: hacer por escrito la descripción más extensa y más exacta. Empezó por determinar la justa proporción de la cabeza toda; pasó luego a las dimensiones de la frente, los ojos, la nariz, la boca, el mentón, el cuello; después volvió a cada una de esas partes y nada omitió a fin de que su espíritu grabara en el espíritu del pintor la verdadera imagen que tenía ante sus ojos. No olvidó los colores, ni las formas, ni nada de lo que se relaciona con el carácter: cuanto más comparó su discurso con el rostro de su amante, más parecido lo encontró; sobre todo creyó que cuanto más cargara de detalles menudos su descripción, menos libertad dejaría al pintor; nada olvidó de lo que, según pensaba, cautivaría el pincel. Cuando su descripción le pareció terminada, hizo de ella cien copias que envió a cien pintores, encomendando a cada uno que

ejecutara exactamente sobre la tela lo que leería en el papel. Los pintores trabajaron; y al cabo de cierto tiempo, nuestro amante recibió cien retratos, todos rigurosamente parecidos a su descripción sin que ninguno de ellos se asemejara a los demás ni a su amante (*OC*, 14, pág. 444).

Productor y receptor no se distribuyen de manera idéntica el trabajo en la pintura y en la poesía. En el cuadro se recibe simultáneamente el proyecto del pintor y su realización; el pintor no sólo ha concebido su cuadro (habría podido hacerlo, en rigor, con ayuda de palabras) sino que además lo ha vuelto perceptible. A la imaginación del lector, en cambio, incumbe en la poesía un trabajo semejante: el poeta no produce más que el cañamazo que el lector materializa eventualmente. El trabajo acabado del poeta no es todavía más que un proyecto (virtual) para el pintor; recíprocamente, el espectador percibe pero no construye, mientras que el lector debe hacer ambas cosas. Otro texto también lo dice: "La imagen [de la poesía] en mi imaginación no es sino una sombra pasajera. La tela fija el objeto ante mis ojos y me transmite su deformidad. Entre ambas incitaciones media la diferencia entre el *puede ser* y el *es*" (*OE*, pág. 762). La atención de Diderot se concentra más en el proceso de recepción que en el objeto mismo. Al mismo tiempo, no es posible prolongar durante mucho tiempo el paralelo: la lectura no va acompañada necesariamente de la construcción de una imagen, y la representación verbal no es de la misma índole que la representación pictórica.

Pero volvamos a la motivación del signo en el arte. Ahora poseemos todos los elementos de que también disponía el héroe principal de este capítulo: Lessing. Si he reunido todas las reflexiones y afirmaciones que preceden es precisamente para mostrar con mayor claridad la contribución de Lessing, tan menospreciada por los historiadores: pues su originalidad, podríamos decir, es de un tipo nuevo: la del sistema. Con más exactitud, Lessing será el primero que pondrá en contacto dos lugares comunes de la época: el arte es imitación; los signos de la poesía son arbitrarios. También

es el primero que percibirá el problema planteado por esa relación. Por el rigor de su pensamiento, hará estallar los límites de la estética clásica, aunque no encuentre solución para esas antinomias: algo que nunca podrían provocar los razonamientos aproximativos y vagos de Leonardo o de Diderot.

La gran tesis del *Laocoonte* (1766) aparece formulada al principio del capítulo 16; pero en verdad el libro todo se basa en ella. Esta es la frase clave:

> Si es cierto que la pintura emplea para sus imitaciones medios o signos diferentes de los de la poesía —es decir, formas y colores extendidos en un espacio—, mientras que esta última se sirve de los sonidos articulados que suceden en el tiempo; si es indiscutible que los signos deben tener una relación natural y simple con el objeto significado, se deduce que signos yuxtapuestos sólo pueden expresar objetos yuxtapuestos o compuestos de elementos yuxtapuestos, así como signos sucesivos sólo pueden traducir objetos sucesivos o los elementos que los componen [1].

Este párrafo condensa un silogismo que podríamos descomponer de este modo:

1. Los signos del arte deben ser motivados (de lo contrario, ya no hay imitación).
2. Ahora bien, los signos de la pintura son extensos en el espacio y los de la poesía en el tiempo.
3. Por consiguiente, en la pintura sólo podrá representarse lo que es extenso en el espacio, y en la poesía lo que se desarrolla en el tiempo.

Entre las críticas de que Lessing fue objeto en vida —si dejamos de lado las disputas eruditas—, casi todas se diri-

---

1. Traducción francesa de 1964, págs. 109-110. No existe edición satisfactoria del *Laocoonte* en francés. En las páginas que siguen cito esta edición, la única disponible, en cuanto a los extractos que contiene; utilizo la traducción de Courtin (2ª edición, 1877) para el resto del texto principal y la edición alemana de Blümmer (Berlín, 1880) para los fragmentos póstumos.

gen contra la segunda mitad de la menor. Su amigo Mendelssohn, que unos diez años antes había expuesto un sistema de las artes semejante al de Harris, ya había hecho tras la lectura de los primeros proyectos algunas observaciones pertinentes, que Lessing procuró tomar en cuenta. Afirmaba que los signos de la poesía, puesto que son arbitrarios (Mendelssohn identificaba, como Dubos, y sin cuestionárselo, los signos del lenguaje y los signos de la poesía), pueden representar tanto lo que está en el tiempo como lo que está en el espacio, tanto la sucesión como la simultaneidad. Por ejemplo, al comentar el manuscrito de Lessing apuntaba:

> Los signos de la poesía tienen una significación arbitraria y por eso expresan a veces igualmente las cosas que coexisten unas junto a otras, sin usurpar el ámbito de la pintura, más bien como una multitud en la sucesión. (. . .) Los signos sucesivos expresan también cosas existentes unas junto a otras a partir del instante en que su significación es arbitraria (ed. de Blümner, pág. 359).

La sucesión en el tiempo —la linealidad, dirá Saussure— no es para Mendelssohn constitutiva de los signos lingüísticos; y así sugiere a Lessing que ponga la música en lugar de la poesía, como ya lo ha hecho él mismo: pues sólo la música está compuesta de signos sucesivos.

En el mismo sentido irá la crítica más seria publicada en vida de Lessing: la de Herder, que consagra al problema del *Laocoonte* el primero de sus *Kritische Wäldchen*. Herder, como Mendelssohn, apenas da importancia a lo que hoy llamaríamos el significante en la poesía. Para él, lo único que cuenta es el sentido; ahora bien, el sentido no es lineal:

> Lo natural en el signo, es decir, las letras, la sonoridad, la melodía, no cuentan o casi no importan para la acción de la poesía; el sentido que reposa en las pala-

bras por la fuerza de una convención arbitraria, el alma que habita en los sonidos articulados, lo es todo [1].

La poesía no actúa esencialmente sobre los sentidos (como la pintura o la música), sino sobre la imaginación: actúa sobre "las potencias inferiores del alma, esencialmente la fantasía, mediante el sentido de las palabras" (*ibid.*, pág. 158). Afirmación que se convertirá en un lugar común no sólo de la crítica lessingiana, sino también de la estética alemana en general: las artes sensibles (y parciales), como la pintura, la música, etc., se opondrán al arte absoluto y esencialmente inmaterial que es la poesía. Hemos vuelto así a la posición de Leonardo, pero con una inversión de los valores: se elogia la ausencia en lugar de la presencia.

No me propongo valorar la posición de Herder en sí misma; sabemos que hoy predomina otra opinión acerca de la función del significante poético. Pero no es menos cierto que al criticar a Lessing (y a través de él una tradición secular), Herder tiene razón, en un determinado sentido: la poesía no es un arte "auditivo", como la música (su percepción pasa por los ojos —la lectura— más aún que por el oído...); y su *mimesis* no se produce con ayuda de sonidos aislados. Pero lo importante está en otro aspecto: la crítica de Herder, como la de Mendelssohn, se dirige únicamente hacia una parte de la segunda proposición del silogismo. Al hacerlo, ni uno ni otro advierten que escamotean el elemento fundamental del razonamiento de Lessing, que no reside en la menor, sino en la mayor y que afirma: los signos del arte deben ser motivados. Ni uno ni otro advierten —tampoco lo harán los comentadores que los seguirán [2]— que Lessing altera la distribución de los signos,

1. *Sämmtliche Werke,* vol. III, pág. 136.
2. En el prefacio a la edición Hermann de 1964, J. Bialostocka repite este lugar común inconsistente: "Lessing... no fue el único que intentó definir las diferencias entre poesía y pintura. (...) También puede encontrarse en Dubos, Harris y Diderot una distinción entre los signos naturales de la pintura y los símbolos convencionales de la poesía" (págs. 23-24). La originalidad de Lessing aparece, en cambio, destacada en la

heredada de Dubos y de Harris, clasificándolos en motivados —para la pintura— e inmotivados —para lo poesía. Para Lessing (más cercano en esto a Diderot, pero tanto más claro), los unos y los otros deben ser motivados: de lo contrario, no hay arte. Sus predecesores pasaban por alto sin preocuparse el hecho de que por un lado se exigía de la poesía lo que por el otro se le negaba. En la pintura, "imitación" y "signo natural" son sinónimos. Pero ¿cómo puede ser imitativa la poesía cuando sus signos son arbitrarios? Frente a esas exigencias contradictorias, Lessing prefiere la lógica al buen sentido, aunque de ese modo parece caer en el absurdo, y adopta una posición coherente: los signos de la poesía también son motivados. Este es el teorema que ahora debe probarse.

Esta afirmación es tanto más significativa cuanto que está ausente en los primeros proyectos del *Laocoonte,* donde se lee, por ejemplo: "¿De dónde proviene la diferencia entre imágenes poéticas y materiales? De la diferencia entre los signos de que se valen pintura y poesía. Aquéllos en el espacio, y naturales; éstos en el tiempo, y arbitrarios (edición de Blümmer, p. 393). En este momento el pensamiento de Lessing en nada difiere del de sus predecesores. Ahora bien, en la versión definitiva Lessing exigirá precisamente de la poesía el empleo de signos motivados. Con más exactitud, esta idea nunca alcanzará su expresión "definitiva", pues reaparece, más que cualquier otra, reelaborada, modulada, transformada, en los fragmentos que Lessing escribió después del *Laocoonte* y que sólo se publicaron después de su muerte.

En lugar de la ecuación simplista de Dubos, Harris y Mendelssohn: pintura = lo natural, poesía = lo arbitrario, en el pensamiento de Lessing se elabora poco a poco una estructura de cuatro términos. Ante todo, el lenguaje puede ser arbitrario *o* natural. En el primer caso, tenemos la prosa

---

obra de M. Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe* (París, 1960), sobre todo en la pág. 30. El primer capítulo de este libro es en varios aspectos paralelo al presente análisis.

(es decir, en términos actuales, un discurso no literario); en el segundo, la poesía (discurso literario). Es lo que Lessing dice explícitamente en el capítulo 17 del *Laocoonte,* como respuesta a la objeción manuscrita de Mendelssohn:

> Es una propiedad del lenguaje y de sus signos en general [el poder referirse, puesto que son arbitrarios, tanto a lo sucesivo como a lo simultáneo], pero no es por esta característica por lo que son los más convenientes para los fines de la poesía. El poeta no sólo quiere ser comprensible; no basta que sus imágenes sean claras y precisas. El prosista se contenta con ello, pero el poeta quiere otorgar tal vida a las ideas suscitadas en nosotros que en nuestro arrebato creemos experimentar las impresiones sensibles de los objetos mismos [creemos oír aquí un eco de Diderot]... Lo repito, pues: no niego al lenguaje en general la capacidad de representar por medio de sus diversas partes un conjunto material. Puede hacerlo porque los signos que emplea, aunque se suceden los unos a los otros, son sin embargo signos arbitrarios. Pero niego ese poder al lenguaje como instrumento de la poesía, porque semejantes descripciones hechas por las palabras carecen de ilusión, que es el principal rasgo de la poesía. Tal ilusión, digo, debe faltarle porque el carácter de coexistencia del cuerpo está en ella en oposición con el carácter de consecutividad del lenguaje... Siempre que no se requiera la ilusión y sólo se aspire a una noción lo más precisa y completa que sea posible, tales descripciones de los cuerpos, excluidas de la naturaleza, pueden encontrar cabida... (ed. de 1877, páginas 135-140).

Lessing opone "ilusión" y "comprensión" (o "inteligencia") donde nosotros habríamos hablado de signos motivados e inmotivados; sigue la opinión de Baumgarten y Mendelssohn, según la cual el arte sólo puede ser sensible. Lo cierto es que permite ver claramente una definición que subyace en todo su razonamiento y que los siglos siguientes repetirán

incansablemente: la poesía es un lenguaje cuyos signos son motivados.

¿Cómo se produce tal motivación? En el propio *Laocoonte,* Lessing enfatiza la imitación de la temporalidad: los signos del lenguaje se suceden en el tiempo y por eso pueden designar de manera motivada todo lo que se sucede en el tiempo. Ahora bien, "los objetos, o sus elementos, dispuestos en orden de sucesión se llaman, en sentido amplio, acciones. Las acciones son, pues, el objeto propio de la poesía" (ed. de 1964, pág. 110).

Pero en los fragmentos póstumos, Lessing concibe otros medios para motivar los signos. Ante todo, participa de la creencia, corriente en el siglo XVIII, según la cual el lenguaje nace de la onomatopeya y en un principio las palabras se parecían a las cosas que designaban. Hoy las onomatopeyas sirven a la poesía: "Del uso sensato de esas palabras en la poesía nace lo que se llama la expresión musical en la poesía" (ed. de Blümner, pág. 430). Otro tanto ocurre con las interjecciones, expresiones universales —y por consiguiente, naturales— de los sentimientos, que los poetas saben emplear.

Otro medio sugerido por Lessing nos lleva muy cerca de los fenómenos "diagramáticos" a los que Jakobson concedió tanta atención. "La poesía se vale no sólo de palabras aisladas, sino también de esas palabras tomadas en cierto orden. Aunque las palabras no sean en sí mismas signos naturales, su sucesión puede tener la fuerza de un signo natural" (*ibid.,* pág. 431). Lessing lamenta que este procedimiento, tan frecuente en la poesía, haya atraído tan poco la atención de los críticos. (J. E. Schlegel concebía la imitación poética bajo la forma de relaciones proporcionales, pero más bien en el sentido de la transposición analógica, tan apreciada por Aristóteles).

Sigue un recurso que merece aún más que nos detengamos en él: el empleo de las metáforas (palabra empleada aquí, como en muchas otras partes, para designar los tropos en general). Una vez más comprobamos en qué consiste la originalidad de Lessing, negada por los eruditos. En efecto,

encontraremos los diferentes ingredientes de las observaciones de Lessing en varios autores contemporáneos. J. E. Schlegel, como lo hemos visto en el capítulo precedente, interpretaba la imitación poética como una semejanza, no entre las palabras y las cosas, sino entre el comparante y lo comparado, entre los dos sentidos del término metafórico (*Abhandlung von der Nachahmung,* 1742). En la misma época, el suizo Breitinger escribía en su *Critische Dichtkunst* (1740) que lo arbitrario de las palabras es un obstáculo para la poesía y que para remediarlo la poesía dispone de la "figura pictórica" *(mahlerische Figur),* la metáfora, que por oposición a las palabras corrientes es un "signo necesario, natural y eficaz" (*Bd,* II, pág. 312). Llegaba de ese modo a la conclusión de que

> la manera de escribir figurada y florida goza de gran ventaja sobre la manera común y propia; tal ventaja radica esencialmente en que no sólo permite comprender las cosas mediante signos arbitrarios que no tienen la menor relación con su significado, sino en que también pinta esas cosas de manera nítida ante nuestros ojos con ayuda de imágenes semejantes... La expresión figurada y florida no sólo nos permite adivinar los pensamientos a partir de los signos arbitrarios, sino que al mismo tiempo los hace visibles (*ibid.,* pág. 315 y sig.).

Así descrita, la metáfora pertenece según Breitinger al dominio de lo "maravilloso", por oposición al de lo "verosímil".

En los años que preceden a la aparición del *Laocoonte,* la dicotomía agustiniana (o tomada por tal) entre signos artificiales (arbitrarios) y naturales (con inclusión de la metáfora) readquiere vida gracias a los leibnizianos, por ejemplo G. F. Meier, quien después de evocarla en su generalidad, la aplica al ámbito de la estética: a partir de Baumgarten, lo bello se considerará una cualidad sensible y los signos naturales, que no padecen de la abstracción de los signos arbitrarios, le son propicios.

> Todos los signos arbitrarios deben, pues, *imitar* a los naturales en la mayor medida posible, si quieren ser bellos. (...) Cuanto más naturales son los signos arbitrarios y artificiales, tanto más bellos resultan [1].

O bien es J. H. Lambert quien escribe en su *Neues Organon* (1764):

> Si nos atenemos al sentido propio, sólo podemos considerar las palabras, y en especial las palabras raíces de las lenguas, como signos *arbitrarios* de las cosas y de los conceptos. En cambio, ya tienen más semejanzas como *metáforas*, caso particular en el cual el sentido propio aparece presupuesto. Sin embargo, esas semejanzas no residen en la comparación entre las impresiones producidas por la palabra y por la cosa, sino en la que se produce entre los objetos que se nombran mediante la metáfora (III, 1, 20, tomo II, pág. 14).

Descripción del mecanismo metafórico que reaparece, por así decirlo, sin cambio en Lessing.

Por consiguiente, una vez más podríamos decir que todos los elementos de la doctrina de Lessing existen antes que él. Pero observemos desde más cerca cómo procede Lessing. Primero enumera todos los medios de que dispone la poesía para motivar el lenguaje y distingue dos especies principales: los signos naturales (onomatopeya, etc.) y los signos equivalentes a los naturales, pero que no lo son.

> La poesía no sólo dispone de verdaderos signos naturales, sino también de medios para elevar sus signos arbitrarios a la dignidad y al poder de los naturales (ed. de Blümner, pág. 430).

La metáfora encuentra así su lugar en una serie homogénea. He aquí su descripción:

> Como la facultad de los signos naturales reside en su semejanza con las cosas, la metáfora introduce, en

1. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 2ª ed., 1755, tomo II, págs. 626, 635.

lugar de esa semejanza que no posee, una nueva semejanza entre la cosa designada y otra cosa, lo cual permite renovar su concepto de manera más fácil y viviente (*ibid.*, pág. 432).

Breitinger se limitaba a señalar que la metáfora es un signo en relación de semejanza y, por ese motivo, apropiado para la poesía; Lambert analizaba la índole lingüística de la metáfora, pero sin pensar en una teoría del lenguaje poético; mientras Lessing es el primero que formula una teoría unificada, a la vez concreta y general: la semejanza constitutiva de la metáfora *no es* la misma que la de los signos motivados (como la imagen o la onomatopeya): ambos sólo son equivalentes desde el punto de vista funcional. Además, Lessing permite ver el funcionamiento del mecanismo: la metáfora es un signo motivado hecho con ayuda de signos inmotivados. Nada de esto aparece en Breitinger. Por otra parte, hemos visto con qué insistencia afirmaba el suizo que todas las metáforas sirven para pintar [1] (ilusión difundida en el siglo XVIII). Lessing quizá no tenga todavía una buena respuesta que ofrecer acerca de esto, pero no afirma la índole necesariamente visual de las metáforas y se limita a decir que hacen el entendimiento más fácil y viviente...

Lessing resume en una carta a su amigo Friedrich Nicolai (26 de mayo de 1769) su actitud acerca de la motivación de los signos verbales (se advertirá que no imagina otra motivación que la producida por la semejanza):

> La poesía debe necesariamente tratar de elevar sus signos arbitrarios a la condición de naturales; es sólo por esa causa que se distingue de la prosa y se convierte en poesía. Los medios con que lo hace son: sonoridad de las palabras, orden de las palabras, me-

---

1. Breitinger insistirá una vez más acerca de esto en la obra que dedica exclusivamente al problema de las figuras de semejanza: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740), por ejemplo, págs. 7, 113, etc.

dida de las sílabas, figuras y tropos, comparaciones, etcétera.

Todos esos medios relacionan la poesía con un arte de signos motivados, pero sin que llegue a serlo por completo. Siempre habrá signos lingüísticos inmotivados. Siempre, salvo en un caso que, por eso mismo, adquirirá valor ejemplar ante los ojos de Lessing:

> El género superior de la poesía es el que vuelve enteramente naturales los signos arbitrarios. Y es el género dramático; pues en él las palabras dejan de ser signos arbitrarios y se convierten en los signos naturales de las cosas arbitrarias [1].

Las palabras designan, entonces, palabras (Leonardo decía, desdeñoso: las palabras sólo pueden designar palabras): la motivación es total, aun cuando esas palabras designadas sean en sí mismas "arbitrarias", es decir, incomprensibles fuera de una lengua y una cultura. Así como Dubos lo había hecho antes que él Lessing eleva la poesía dramática (la tragedia) a la cumbre de los géneros poéticos.

El lenguaje tiene signos motivados (en la poesía) e inmotivados (en la prosa); pero la pintura, a su vez, conoce ambos tipos de signos y, por lo tanto, posee dos variedades distintas: también en esto Lessing se aparta de la ortodoxia representada por Dubos, Harris y Mendelssohn. "Todo uso de signos arbitrarios sucesivos y auditivos no es poesía. ¿Por qué habría de ser todo uso de los signos naturales coexistentes y visuales la pintura, si se dice que la pintura es la hermana de la poesía?", se pregunta en los *Fragmentos* (p. 452); y en la misma carta a Nicolai:

> Poesía y pintura pueden ser tanto naturales como arbitrarias; en consecuencia, debe existir una doble pintura y una doble poesía: o al menos, las dos poseerán un género superior y un género inferior.

---

1. *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel,* hrsg. v. R. Petsch, Darmstadt, 2ª ed., 1967, 319-320.

Lessing no parece haber desarrollado largamente esta idea: no presenta ninguna exposición, simétrica e inversa respecto de la precedente, de los signos arbitrarios en la pintura. En cambio ofrece una sugerencia acerca de cómo los signos naturales mismos dejan de serlo enteramente. Pues si los rasgos de un retrato conservan las mismas relaciones que en el original, casi nunca tienen las mismas *dimensiones*.

> Así el pintor que sólo quiere utilizar signos enteramente naturales debe pintar en tamaño natural o, al menos, en dimensiones que no se aparten mucho de él.

Todo pintor de miniaturas participa de lo "arbitrario".

> Un rostro humano con las dimensiones de un palmo, de un pulgar, es sin duda el retrato de un hombre; pero ya es en cierta medida un retrato simbólico: soy más consciente del signo que de la cosa designada... [lo cual, para Lessing, es índice de lo arbitrario] (ed. de Blümner, pág. 428).

El razonamiento de Lessing es seductor en su rigor. ¿Podemos decir que explica la naturaleza del arte en general y de la "imitación" artística en particular? Hay motivos para dudarlo. La palabra "imitación" se presta a malentendidos evidentes: vacilamos entre la imitación como representación o puesta en escena, y la imitación como producción de un objeto semejante al modelo. Para el arte del lenguaje sólo tiene sentido la primera interpretación del término. Pero aprovechando de algún modo la confusión entre las dos acepciones de la palabra, que puede surgir cuando se habla de pintura, Lessing finge creer o cree que, como en el caso de la poesía, "imitación" debe entenderse en el sentido de "semejanza". De allí que aparezca una paradoja que no podía existir para Dubos o para Harris: se dice de la poesía que a la vez es "semejante" (puesto que obedece al principio de la imitación) y que no lo es (puesto que emplea signos arbitrarios). Pero la paradoja, como vemos, nace de que Lessing ha cambiado de una línea a otra el sentido de las palabras.

Es difícil situar estas ideas de Lessing con relación al paso de los clásicos a los románticos. En la medida en que procura consolidar el principio de la imitación, participa —como Batteux, Diderot, etc.— de las últimas manifestaciones del espíritu clásico. Sin embargo, al desplazar la problemática de la imitación haciendo de ella no ya una relación entre los signos (o imágenes) y el universo, sino entre significante y significado, por lo tanto interior al signo —en suma: al asociar *imitación* con *motivación*—, Lessing anuncia claramente la doctrina romántica del lenguaje poético; más aún, aparece como su fundador. La filiación de ambas doctrinas, clásica y romántica, reside precisamente en ese paso del primer concepto al segundo. Pero ¿cómo conciliar en Lessing o en sus continuadores, desde A. W. Schlegel hasta Jakobson, la comprobación de que los signos lingüísticos son arbitrarios y la afirmación de que la poesía emplea signos motivados? No es forzoso que una idea sea verdadera por el hecho de que se la repita cien veces...

Lo cierto es que Lessing es el primero que integra con fuerza la teoría del arte en una reflexión general sobre el signo, y también es el primero que afirma de manera explícita el arraigo de cada arte en su material: en este caso, de la literatura en el lenguaje. Y quizá la firmeza de su pensamiento haya dado a la imitación el golpe más serio en el momento mismo en que procuraba protegerla: Lessing probaba *a contrario* que el reinado de la imitación sobre el pensamiento estético llegaba a su fin. El romanticismo estaba a punto de nacer.

6. LA CRISIS ROMANTICA

Nacimiento. Elección del pretendiente. Fin de la imitación. Doctrina. *Romanticismo.* Simfilosofía. Producción. Intransitividad. Coherencia. Sintetismo. Lo indecible. Athenaeum 116. *Símbolo y alegoría.* Goethe. Schelling. Otros. Creuzer y Solger.

NACIMIENTO

Para narrar el nacimiento de la semiótica occidental he empezado por elegir un punto de llegada, San Agustín, cuya doctrina he interpretado como la culminación de toda una serie de influencias heterogéneas. Mis temas han sido, en suma, San Agustín y sus predecesores. Para explorar el nacimiento de la estética romántica (pero ¿por qué situar en línea paralela dos temas de reflexión a tal punto diferentes?) me veo obligado a adoptar una orientación estrictamente simétrica e inversa: partiré de las obras de un solo autor, en quien veo el germen de toda la doctrina estética del romanticismo, y seguiré las influencias, directas o indirectas, que ese autor pudo ejercer sobre sus contemporáneos o los más jóvenes. Presentaré la estética romántica —o más bien la parte de ella que me interesa en el presente contexto— como una expansión de esas obras iniciales: expansión de la que nosotros mismos quizá seamos el último avatar. Esta vez mis temas serán, pues, un autor y sus sucesores. El uno clausuraba y sintetizaba la antigüedad clásica; el otro anuncia y abre nuestra modernidad.

ELECCION DEL PRETENDIENTE

¿Quién es el feliz elegido? Podríamos vacilar entre varios nombres. Mi elección ha recaído en Karl Philip Moritz, y no en Herder, Rousseau, Vico o Shaftesbury (para mencionar sólo a los candidatos más serios); pero tengo conciencia

de que esta decisión es en cierta medida arbitraria y se basa en un juicio de valor muy subjetivo. Creo que Moritz es el primero que *reunió* en su obra todas las ideas (desde luego, sin inventarlas) que determinarán el perfil de la estética romántica. Al representar este papel —por lo demás, bastante limitado (y aquí se detiene el paralelo con San Agustín)— Moritz se convierte en un punto de partida cómodo para mi investigación.

En verdad, hay otro motivo para esta elección. Es que los representantes más típicos del romanticismo, en sus exposiciones sistemáticas de la nueva doctrina, critican o rechazan en masa toda la tradición anterior para destacar sólo un nombre del olvido y sin salvar más que a un autor del desprecio: Moritz. Este elogio excepcional, por otro lado, no deja de ser ambivalente: al mismo tiempo que se le concede este papel escogido, se le imponen algunas limitaciones, como si se temiera que una admiración sin reservas enturbiara el mérito propio de quien la manifiesta.

Es lo que ocurre con August Wilhelm Schlegel en el primer volumen de sus *Cursos sobre la literatura y el arte,* que se refiere a la *Doctrina del arte* (notas para un curso de 1801) después de pasar revista a todas las teorías del pasado, después de criticarlas todas, después de exponer su propia concepción, o más bien la del *Atenaeum,* agrega:

> Que yo sepa, sólo hay un escritor que empleó expresamente, en este sentido que es el más elevado, el principio de la imitación en las artes: es Moritz, en su breve texto *Sobre la imitación formadora de lo bello.* El defecto de ese texto es que Moritz, a pesar de su espíritu verdaderamente especulativo, a falta de un punto de apoyo en la filosofía de entonces se extravió a solas por malos caminos *(Irrgängen)* místicos (p. 91)[1].

Todas las ideas de Moritz citadas o resumidas por Schlegel en la página siguiente cuentan con su aprobación sin reservas; sin embargo, la fórmula introductoria, al situar a

1. Para las referencias y las abreviaturas de este capítulo, véase la noticia bibliográfica de la pág. 308.

Moritz en una posición excepcional, nos exhorta a no seguirlo por un mal camino, calificado sumariamente de místico. Pero lo extraño de tal actitud no se revela del todo si no se lee este otro pasaje de la *Filosofía del arte* de Schelling (notas para un curso de 1802), donde se habla de mitología (concepto central para Schelling):

> Es gran mérito que Moritz haya sido el primero, entre los alemanes y, en general, que representó la mitología con ese rasgo de absoluto poético que le es propio. Aunque no llega hasta las consecuencias últimas de tal idea y sólo es capaz de mostrarla en esas poesías —pero sin señalar la necesidad y la base *(Grund)* de tal estado de cosas—, el sentido poético reina por doquier en su presentación y quizá *(vielleicht)* puedan reconocerse en ella las huellas de Goethe, que expresó tales ideas a lo largo de su obra y que, sin duda, *(ohne Zweifel)* también las suscitó en Moritz (V, pág. 412).

Este enunciado es más complejo que el de Schlegel. Schelling empieza por una valoración superlativa: Moritz es el primero, no sólo entre los alemanes, sino también en general... (observemos en favor de Moritz que tanto Schlegel como Schelling le conceden el primer lugar en ámbitos diferentes). Sigue la primera limitación: lejos de ser demasiado místico, Moritz lo es demasiado poco esta vez y en cierto sentido: no sabe profundizar las cosas, carece de *Grund.* Pero antes de terminar la frase, otro golpe, mucho más bajo: lo que Moritz tiene de bueno es quizá una huella de Goethe —un "quizá" que pronto se vuelve "sin duda" en la frase siguiente (y última).

Tantas coincidencias merecen una explicación. Por mi parte, iré hacia el gran benefactor de Moritz, como de tantos otros, cuya sombra inmensa hizo que se ignorara durante tanto tiempo a los hombres que ocultaba, sobre todo a Moritz. Iré en busca de Goethe. Goethe se encuentra con Moritz en Roma, en el año 1786; lo seduce, se vuelve su inspirador, hace de él su portavoz (es lo que se nos dice en todos los

casos), se ocupa de él cuando cae enfermo. Cuando regresa a Alemania, lo invita a Weimar, donde Moritz ingresa en una sociedad distinguida; después le consigue un puesto de profesor en Berlín, donde Moritz permanece hasta el fin de su vida, cuatro años después.

La opinión común sostiene que Moritz sólo es un reflejo, un eco de Goethe. Sólo presentaré una prueba en contra: el *Ensayo* de Moritz, que ya contiene todas sus ideas importantes, data de 1785, un año antes de su encuentro con Goethe. ¿Cuál es, pues, el origen de esa opinión común? El propio Goethe. En la reseña que escribió sobre el libro de Moritz acerca de la imitación ya afirma que él estaba presente durante la composición de la obra. En el *Viaje a Italia,* al hablar del mismo libro, es más brutal: "Nació de nuestras conversaciones, que Moritz utilizó y elaboró a su manera" (*JA,* 27, pág. 254). Treinta años después, en una nota titulada *Einwirkung der neueren Philosophie* (1820), aún siente la necesidad de afirmar: "Durante largo tiempo discutí con Moritz acerca del arte y sus exigencias teóricas; un breve volumen impreso testimonia aún hoy nuestra fructífera oscuridad de antaño" (*JA,* 39, pág. 29).

Si tal era la versión escrita, ¿qué podemos pensar de las apreciaciones orales que Schlegel y Schelling debieron oír, amigos íntimos como eran de Goethe en los primeros años del siglo? Podemos tener una idea de ello si nos remitimos a otras dos menciones de Moritz en el *Viaje a Italia,* siempre amables y condescendientes:

> Es un hombre notablemente bueno; habría llegado mucho más lejos si hubiera conocido de cuando en cuando personas a la vez capaces y lo bastante afectuosas como para iluminarlo acerca de su propio estado (*JA,* 26, págs. 202-203). Tiene un modo muy feliz y justo de ver las cosas; espero que también encuentre el tiempo de volverse profundo *(gründlich)* (*JA,* 27, pág. 94).

¿No creemos oír ahora, en la frase donde Schlegel lamentaba la soledad de Moritz, un eco de esta primera des-

cripción? ¿Y en la de Schelling, cuando deplora la falta de *Grund*, una paráfrasis de la segunda? Siquiera en virtud de este curioso destino, hecho de elogios que sobre todo contribuyeron a ocultar sus ideas y su verdadera importancia, Moritz merece que a mi vez le otorgue un lugar privilegiado.

FIN DE LA IMITACION

Pero retomemos el hilo de nuestra exposición en el punto donde lo hemos dejado, antes de este intermedio anecdótico: al referirnos al malestar que la estética siente frente al concepto de la imitación. Nadie está satisfecho con él, pero nadie sabe desembarazarse de él. Consecuencia de ello es esa serie de compromisos más o menos torpes que hemos evocado en los dos últimos capítulos.

Tal es, digamos, el estado de cosas en 1750. Ahora saltemos medio siglo y abramos la *Doctrina del arte* de A. W. Schlegel en las páginas que se refieren a la imitación. Es muy distinta la impresión que nos dejan: entre esas dos fechas se ha producido la crisis que ha hecho surgir el romanticismo. La diferencia que en seguida nos salta a los ojos es que ahora es posible criticar abiertamente el principio de la imitación; en verdad, los mismos reproches y preguntas que le he hecho al presentar las doctrinas de Diderot, Lessing y sus contemporáneos ya aparecen formuladas con brillo y claridad en la obra de Schlegel.

Ante todo, la aplicación estricta del principio de la imitación (el que he llamado su "grado cero") conduce al absurdo: si el arte llegara a someterse a él, y por lo tanto a producir copias perfectas, es difícil precisar en qué consistiría su interés, puesto que el prototipo ya existe. Schlegel imagina de manera risueña cómo sería la ausencia de todas las molestias físicas que podría acompañar la percepción del modelo.

> Así, por ejemplo, la superioridad de un árbol pintado sobre un árbol real consistiría en que no tendría debajo de él sus propias hojas, ni orugas, ni insectos.

> Así, los habitantes de las aldeas del norte de Holanda, por razones de limpieza, no plantan árboles de verdad en los patios que rodean sus casas y se contentan con pintar en los muros árboles, setos, tramos de césped que por añadidura se conservan verdes durante el invierno. La pintura del paisaje serviría, pues, simplemente para tener en nuestro cuarto, en torno de nosotros, una especie de naturaleza en miniatura donde nos complacería contemplar las montañas sin exponernos a su temperatura inclemente y sin necesidad de escalarlas (pág. 85).

Pero tal idea acerca de la naturaleza del arte no sólo es ridícula; es falsa: pues todos saben que la obra de arte obedece a convenciones que no tienen ninguna contrapartida en la naturaleza, objeto supuesto de la imitación (Hermógenes se desquita aquí de Cratilo). Lo mismo ocurre con el *verso* en la poesía, con el *ritmo* en la música; otro tanto con las artes plásticas: si se olvidan las convenciones, "no hay por qué burlarse de aquel hombre que no veía parecido en un busto porque la persona, según decía, tenía sin duda manos y pies". Si lo hiciéramos, seríamos tan candorosos como aquel chino que "al ver cuadros ingleses preguntó si los personajes eran en verdad tan sucios como lo parecían por efecto de la luz y las sombras" (págs. 86-87).

No se corrige el principio de la imitación enmendando el objeto, como lo pretendía Batteux (y aunque de manera distinta, también Diderot): decir que se imita la "naturaleza bella" es introducir un segundo principio, el de la belleza, sin darse los medios para comprenderlo.

> Una de estas dos cosas: o se imita la naturaleza tal como se nos ofrece, y en ese caso suele no parecernos bella, o se la representa siempre bella, y eso ya no es imitar. ¿Por qué no decir, más bien, que el arte debe representar lo bello sin dejar por completo de lado la naturaleza? (pág. 85).

Paradoja que, algunos años después, Schelling pondrá en evidencia con mayor claridad aún (en *Relación de las bellas artes con la naturaleza,* 1807):

> Por consiguiente, ¿el discípulo de la naturaleza debe imitarlo todo en ella, y el todo en sus partes? Sólo debe reproducir los objetos hermosos y de éstos, sólo lo bello y lo perfecto. Es así como el principio se determina de una manera más precisa. Pero al mismo tiempo se presume que, en la naturaleza, lo imperfecto está mezclado con lo perfecto, lo feo con lo bello. Por consiguiente, ¿cómo debe distinguir lo uno de lo otro quien no tiene con la naturaleza otra relación que la de imitarla servilmente? (VII, pág. 294).

El propio Schelling había sacado las conclusiones de esta contradicción en un escrito anterior, el último capítulo del *Sistema del idealismo trascendental* (1800). Si la regla del arte es la belleza, el arte es una encarnación de la belleza superior a la naturaleza, gobernada (también) por principios distintos de la belleza. Por lo tanto, lejos de deber imitar la naturaleza, el arte nos da la medida del juicio que nos formulamos sobre la belleza natural: la jerarquía del arte y de la naturaleza está invertida.

> En consecuencia, y en cuanto a la opinión según la cual la imitación de la naturaleza debería ser el principio del arte, lejos de que la naturaleza (que sólo accidentalmente es bella) pueda servir de regla al arte, es en los productos más perfectos del arte donde debe buscarse el principio y la norma de los juicios sobre la belleza natural (III, pág. 622).

La antigua interpretación del principio de la imitación es insostenible. ¿Cómo explicar, entonces, la indiscutible relación que las obras de arte tienen con la naturaleza? Interpretando el principio de la imitación de un modo totalmente nuevo. Para Schlegel, el mérito particular de Moritz consiste en haber descubierto y practicado esta nueva interpretación.

La innovación introducida por Moritz es, en efecto, radical: mientras que antes, para ajustar el principio de la imitación a los hechos observados todos se limitaban a agregar al verbo "imitar" un adverbio moderador o —audacia suprema— a calificar de diversas maneras su objeto (la "naturaleza bella", el "ideal"), Moritz cambia el sujeto del verbo y de ese modo su significado. Ya no es la obra la que imita, sino el artista.

Si hay imitación en las artes, consiste en la actividad del creador: es el artista, y no la obra, quien copia la naturaleza. Y lo hace produciendo obras. Pero el sentido de la palabra naturaleza no es el mismo en los dos casos: la obra sólo puede imitar los *productos* de la naturaleza, mientras que el artista imita la naturaleza como principio *productor*. "El *artista nato* —escribe Moritz— no se contenta con observar la naturaleza, debe imitarla, tomarla como modelo, y formar (*bilden*) y crear como ella" (pág. 121). Por lo tanto, será más exacto hablar de construcción y no de imitación: la facultad característica del artista es una *Bildungskraft*, una facultad de formación (o de producción); el principal tratado sobre estética de Moritz se titula, significativamente, *Sobre la imitación formadora de lo bello* (1788). *Mimesis:* sí, a condición de entenderla en el sentido de *poiesis*.

Desde luego, Schlegel fuerza las cosas al atribuir esta idea sólo a Moritz. Antes que él, Shaftesbury en Inglaterra, Herder en Alemania, ya habían empezado a situar la imitación entre el creador y el Creador, y no entre dos creaciones (esto en cuanto a las fuentes inmediatas, pues podemos remontarnos hasta Empédocles para una primera formulación de ese paralelismo). Ambos habían explotado la analogía que se imponía entre Dios creador del mundo y el artista autor de su obra. Herder llegó a escribir: "El artista se ha transformado en Dios creador". Shaftesbury había acudido a la imagen de Prometeo, particularmente apropiada para este contexto: el dios creador se vuelve

símbolo del artista. Moritz participa de esta tradición; en la *Doctrina de los dioses* escribe:

> Prometeo humedeció con el agua la tierra aún impregnada de partículas celestiales, y creó el hombre a la imagen de los dioses, por lo cual éste alza su mirada hacia el cielo mientras que los demás animales inclinan la cabeza hacia la tierra. (...) Por eso, en las obras de arte antiguas Prometeo se representa (...) con un vaso a sus pies y frente a él un torso humano que moldea con arcilla; toda la fuerza de su pensamiento parece concentrada en su realización (*Götterlehre*, págs. 24 y 25).[1]

En consecuencia, el momento de formación prevalecerá sobre el resultado ya formado; todo juicio valorativo se referirá al proceso de producción. Moritz escribe: "La naturaleza de lo bello consiste en que su ser interior se encuentra fuera de los límites de la facultad de pensar, en su aparición, en su propio devenir" (págs. 77-78). En la primera mitad de esta frase se afirma cierto aspecto irracional de lo bello; la segunda lo sitúa en el acto del devenir. Tal atención preferencial explica por qué, en la estética romántica, ya no se enfatizará la relación de representación (entre la obra y el mundo), sino la relación de expresión: aquella que une al artista con su obra.

En esta nueva perspectiva, la obra y la naturaleza tienen en común el hecho de ser totalidades cerradas, universos completos, puesto que la creación de las obras en nada difiere de la del mundo y lo mismo ocurre con los productos creados. La semejanza ya no se sitúa en la aparición de formas similares, sino en la posesión de una estructura interna idéntica; la relación de las partes constitutivas es

---

1. Para la historia de esta comparación, cf. O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe,* 2ª ed., Munich, 1932. Otro libro de Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie,* Francfort, 1937, se refiere al conjunto de nociones fundamentales sobre la estética de la época.

la misma: sólo varía el coeficiente de tamaño. La obra ya no es la imagen del mundo, sino su diagrama.

> La bella totalidad que surge de las manos del artista que la forma es, pues, una huella de lo bello superior en la gran totalidad de la naturaleza (pág. 73). La facultad de actuar... aprehende la dependencia en las cosas y, con lo que ha tomado, semejante en esto a la naturaleza misma, forma un todo *arbitrario* que existe por sí mismo (pág. 74).

La organización es la misma en uno y otro caso, pero se nos muestra "en grande en la naturaleza, aquí [en el arte] en pequeño" (pág. 76). Hemos vuelto a la doctrina neoplatónica del microcosmos y el macrocosmos.

En esta nueva perspectiva no sólo cambia el contenido de la noción de imitación, sino también su lugar. Si he iniciado la exposición de la doctrina de Moritz analizando su nueva interpretación de la imitación, es porque mi punto de partida era la teoría estética anterior, para la cual la imitación era el concepto central. Pero no ocurre lo mismo con Moritz. Como el mundo, la obra de arte es una totalidad autosuficiente; en la medida misma en que se le asemeja, ya no necesita afirmar su relación con él. El concepto central de la estética de Moritz es, en verdad, la totalidad; para él, es sinónimo de lo bello.

Las ideas de Moritz, tomadas una a una, no son nuevas; pero lo es su síntesis. Eso es evidente sobre todo en su noción de lo bello, que combina —por primera vez, según parece— dos ideas habituales en su época. Por un lado, como su maestro Mendelssohn, Moritz aspira a separar la ética de la estética, lo bello de lo útil. De manera más específica, renuncia a la definición de lo bello por el placer que produce (como en J. E. Schlegel), pues a partir de allí no podría distinguirse lo bello de lo útil. Para Moritz, tal definición es demasiado psicológica y subjetiva. La necesidad de una separación respecto de lo útil lo lleva a definir lo bello en primer lugar de manera negativa:

> Una cosa no puede ser bella porque nos dé placer, pues en ese caso todo lo útil sería bello; pero lo que nos da placer sin ser propiamente útil es lo que llamamos bello (pág. 6).

Más que a lo útil, lo bello se acercaría, paradójicamente, a lo inútil:

> El concepto de lo inútil, en la medida en que se refiere a lo que no tiene ninguna finalidad, ninguna razón de ser, se vincula de mejor grado y con más cercanía con el concepto de lo bello, en la medida en que éste no necesita, como tampoco lo inútil, de ninguna finalidad, de ninguna razón de ser fuera de sí mismo, y en cambio posee en sí todo su valor y finalidad de existencia (pág. 69).

Esta proximidad no es una definición. Lo bello es inútil por una razón precisa: mientras que lo útil —la palabra misma lo señala— encuentra su finalidad fuera de sí mismo, lo bello es lo que no necesita ninguna justificación exterior: una cosa es bella en la medida en que es intransitiva.

> El objeto puramente útil no es, pues, un todo en sí mismo, algo cumplido (*Vollendetes*), y sólo llega a serlo cuando cumple su finalidad en mí; en otros términos, se cumple en mí. En cambio, en la consideración de lo bello extraigo la finalidad de mí mismo y la sitúo en el objeto: lo considero como algo *cumplido en sí mismo,* y no en mí; constituye, pues, un todo en sí y me otorga placer *por sí mismo*. (. . .) Amo lo bello más bien por sí mismo, mientras que sólo amo lo útil por mí mismo (pág. 3).

Moritz insiste:

> Lo bello no exige un fin fuera de sí, pues es a tal punto algo cumplido en sí mismo que todo el fin de

su existencia se encuentra en sí mismo (pág. 69). La esencia de lo bello consiste en su *cumplimiento* en sí (pág. 79).

Los conceptos de lo bello y de la totalidad se volverán, pues, casi sinónimos:

> El concepto de un todo existente en sí mismo está indefectiblemente ligado al de lo bello (pág. 71).

La afirmación según la cual cada totalidad, cada obra encuentra su fin en sí misma tiene implicaciones importantes. Recordemos la oposición que San Agustín hacía entre estas dos actividades: usar y gozar. Se usa un objeto con miras a otra cosa, se goza de él por sí mismo. Pero en la óptica de San Agustín, y en la del cristianismo en general, sólo existe un objeto que pueda considerarse como fin último y del que pueda gozarse: Dios. Esto da la medida de la importancia que adquiere la inversión y su alcance, que yo llamaría político: la jerarquía aparece reemplazada por la democracia, la sumisión por la igualdad; toda creación puede y debe ser objeto de goce. Ante la misma pregunta —¿el hombre puede llegar a ser objeto de goce?— San Agustín responde negativamente y Moritz con un elogio del hombre.

> El hombre debe aprender a experimentar de nuevo que está aquí por sí mismo; debe sentir que, en todo ser pensante, la totalidad existe en razón de cada detalle particular, exactamente como cada detalle particular existe en razón de la totalidad (pág. 15). El hombre particular nunca debe considerarse como un ser puramente *útil*, sino como un ser *noble* que posee en sí mismo su propio valor. (...) El espíritu del hombre es un todo cumplido en sí mismo (pág. 16).

Ser, de manera intransitiva, se convierte en un valor supremo para Moritz, que termina su tratado *Sobre la imitación formadora de lo bello* con estas exclamaciones: "Que

nosotros mismos *somos*: tal es nuestro pensamiento más elevado y más noble. — De labios mortales no puede surgir acerca de lo bello palabra más sublime que: ¡existe!" (pág. 93).

Sin embargo, Moritz conserva, por lo demás, otra definición de lo bello que él hubiese podido encontrar en Diderot o en cualquiera de sus innumerables predecesores, según la cual lo bello resulta de la relación armoniosa entre las partes que componen el objeto. Por ejemplo, escribe:

> Cuantas más relaciones tienen las partes de una cosa bella con su conjunto —es decir, con la cosa misma—, tanto más bella es (pág. 72). Cuanto más *necesarias* son las partes aisladas de una obra de arte y sus posiciones en relación mutua, tanto más hermosa es la obra (pág. 120).

El genio de Moritz consiste en que ambas ideas, lejos de oponerse o simplemente de permanecer aisladas, se combinan y se completan en él de manera... armoniosa. Es precisamente porque la cosa bella no es en absoluto necesaria, que sus partes deben serlo las unas respecto de las otras y respecto del todo que forman. Esta interdependencia aparecerá en Moritz desde su primer tratado de estética, que data de 1785:

> Cuando un objeto carece de utilidad o de fin externo, habrá que buscarlos en el objeto mismo, si éste debe suscitar en mí placer; o bien: debo *encontrar en las partes aisladas de ese objeto tanta finalidad que olvide preguntarme: ¿pero de qué sirve el todo?* Para decirlo con otras palabras: ante un objeto bello, debo experimentar placer sólo por él mismo: en ese sentido, la ausencia de finalidad externa debe compensarse mediante una finalidad interna; el objeto debe ser algo cumplido en sí mismo (pág. 6).

La terminología de Moritz no es del todo coherente: unas veces opone la ausencia de fin a la presencia de una

finalidad; otras veces opone finalidad externa e interna. Pero su idea es clara: a partir de él, la *coherencia* interna de lo que es bello se vincula indisolublemente a su *intransitividad* externa: "encontrar su objetivo en sí mismo" irá acompañado de "estar dotado de un carácter sistemático". Acerca de este punto preciso, la estética kantiana (en el aspecto resumido por la fórmula de la "finalidad sin fin") no significa ningún progreso respecto de la de Moritz.

Winckelmann ya decía: "El propósito del verdadero arte no es la imitación de la naturaleza, sino la creación de la belleza". Pero no supo extraer las consecuencias de tal afirmación. Sólo con Moritz el arte llega a ser esencialmente una encarnación de lo bello. He aquí una formulación que sintetiza esta nueva actitud: "Toda obra de arte bella es más o menos una huella de la gran totalidad de la naturaleza que nos rodea; debe considerarse también como *un todo existente por sí mismo* que, como la gran naturaleza, *tiene su fin en sí mismo, y está allí por sí mismo*" (p. 122). No es casual, pues, que el título del primer texto estético de Moritz, que recuerda e invierte el de Batteux, ya anuncie el dominio de lo bello sobre el arte: *Ensayo de reunión de todas las bellas artes y ciencias bajo la noción del cumplimiento en sí.*

Si tanto el arte como la naturaleza merecen igualmente que se los analice en nombre de lo bello, no son, sin embargo, equivalentes: las obras de la naturaleza pueden, además, *utilizarse*, cosa que es imposible en las obras de arte. Desde el punto de vista de la belleza, por consiguiente —Moritz anuncia aquí la frase de Schelling ya citada— el arte es superior a la naturaleza.

> El movimiento progresivo de los pensamientos en sentido mutuo o la transformación progresiva de la finalidad externa en finalidad interna, o con más brevedad el *cumplimiento en sí*, parece ser el fin propiamente *conductor* del artista en su obra de arte. El artista debe procurar que el fin —siempre exterior al objeto en la naturaleza— se dé en el interior de ese objeto mismo para hacer que de ese modo se

> cumpla en sí. Entonces vemos un todo allí donde sólo percibíamos partes con fines divergentes (pág. 153).

Estas frases establecen a la vez el privilegio del arte sobre la naturaleza y la ley del arte: la conversión de la finalidad externa en finalidad interna.

Un ejemplo notable de la aplicación de este principio a la teoría de las artes particulares lo encontramos en el *Ensayo de una prosodia alemana* (1786), donde Moritz define la oposición entre el verso y la prosa por la de lo hetero- y lo auto-télico; o más bien, por una comparación (supuestamente originada en Malherbe) cuyos términos se oponen de la misma manera: la danza y el caminar.

> Se trata aquí del discurso casi como del *caminar*. El caminar habitual tiene su propósito *fuera de sí mismo*, es un puro *medio* para llegar a un fin y tiende incesantemente hacia ese fin, sin tomar en cuenta la regularidad o la irregularidad de los pasos. Pero la pasión, por ejemplo la alegría briosa, *vuelve el caminar sobre sí mismo* y los pasos ya no se distinguen entre sí por el hecho de que cada uno acerque más al fin; todos son iguales, pues el caminar ya no se dirige hacia una meta, sino que se produce *por sí mismo*. Como de ese modo los pasos aislados han adquirido una *importancia igual*, surge el deseo irresistible *de medir y subdividir lo que se ha vuelto de naturaleza idéntica*: así nació la *danza* (pp. 185-186).

A partir del instante en que los pasos ya no sirven para dirigirse a una meta, surge la organización interna: la medida. Asimismo, cuando las palabras surgen "por sí mismas", cuando el discurso "se vuelve sobre sí mismo", aparece el verso, es decir la organización interna en nombre de una ley autónoma (pág. 187). El verso es un discurso

danzante, pues la danza es una actividad a la vez intransitiva y estructurada.[1]

La coherencia interna como característica de la obra de arte es válida para todos los estratos que la constituyen y, por lo tanto, también para sus aspectos material y espiritual, su contenido y su forma. Pero forma y contenido, materia y espíritu son contrarios; así, en otras palabras, la obra de arte puede caracterizarse diciendo que realiza la fusión de los contrarios, la síntesis de los opuestos. Moritz no dejará de hacerlo, tanto acerca del arte (puesto que escribe: "lo bello trágico superior está formado por la yuxtaposición de los contrarios" (pág. 203), como acerca de la mitología que para él —como para Schelling, después— representará un papel análogo al del arte. Las imágenes de la mitología griega, cumbre de la evolución mitológica misma, se caracterizan por ese sintetismo, por esa capacidad de absorber y destacar la incompatibilidad de los contrarios.

> El hecho de que en la alta creación divina de Minerva, como en Apolo, se encuentre reunido todo lo que es absolutamente contrario explica que esa poesía sea bella y que llegue a ser, por así decirlo, una lengua superior que, en una expresión, reúne harto número de conceptos que resuenan armoniosamente el uno en el otro, mientras que en otras partes están dispersos y aislados (*Götterlehre*, págs. 101-102).

La autonomía de una totalidad es condición necesaria de su belleza. Esta proposición tiene una consecuencia paradójica, relativa a la descripción que puede hacerse de una obra de arte. Una obra de arte perfecta no deja lugar para la explicación: si la admitiera, ya no sería perfecta, pues dependería de otra cosa, de una instancia exterior a

---

1. Acerca de esta idea de Moritz, cf. H. J. Schrimpf, "Vers ist tanzhafte Rede. Ein Beitrag zur deutschen Prosodie aus dem achtzehnten Jahrundert", en W. Foerste & H. K. Borck (Hrsg.), *Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag*, Colonia-Gratz, 1964, págs. 386-410.

ella, mientras que lo bello se define precisamente por su autonomía absoluta.

> La naturaleza de lo bello consiste en que las partes y el todo se vuelven hablantes y significantes, una parte siempre a través de otra y el todo a través de sí mismo; consiste en que lo bello se explica por sí solo —se describe a través de sí mismo— y por lo tanto no necesita ninguna explicación ni descripción, fuera del dedo que sólo señala el contenido. A partir del instante en que una obra bella exigiera, además de ese dedo índice, una explicación particular, se volvería imperfecta: puesto que la primera exigencia de lo bello es esa claridad mediante la cual se despliega ante los ojos (pág. 95).

La obra de arte se significa a sí misma mediante el juego de sus partes; es, pues, su propia descripción, la única que puede admitir. "Las obras de arte figurativo son sus propias descripciones, las más perfectas, y las que no pueden describirse por segunda vez" (pág. 102).

Esto, a su vez, tiene una implicación aún más paradójica: si es cierto que en el interior de un solo medio expresivo (poesía, pintura) la obra de arte es su sola explicación posible, en la confrontación mutua de las artes surge una nueva posibilidad: puesto que lo bello siempre se alcanza en función de un mismo principio, existe una identidad secreta de toda obra bella; así, el poema más bello es, *ipso facto*, el equivalente y a la vez la descripción del cuadro más bello, y a la inversa.

> En una descripción de lo bello por medio de palabras, esas palabras tomadas juntamente con la huella que dejan en la imaginación deben ser en sí mismas lo bello. Y en una descripción de lo bello por medio de líneas, esas líneas mismas, en su conjunto, deben ser lo bello que sólo puede designarse por sí mismo, pues comienza precisamente cuando la cosa se funde con su descripción. Las obras de arte poético autén-

ticas son, pues, las únicas descripciones verdaderas por medio de palabras de lo bello en las obras del arte figurativo. (...) Podríamos decir, en este sentido, que el poema más perfecto sería a la vez, sin que su propio autor lo advierta, la descripción más perfecta de la obra maestra superior del arte figurativo, así como esta obra, a su vez, sería la encarnación o la presentación realizada de la obra maestra de la fantasía (...) (págs. 99-100).

O más brevemente:

> La poesía *describe* lo bello en las artes figurativas en cuanto aprehende con palabras las mismas relaciones que las artes figurativas designan por medio del dibujo (pág. 120).

Lo bello puede igualarse, pero no puede traducirse. La poesía, la pintura, la música son "lenguas superiores", escribe Moritz en otro texto, que expresan lo que está más allá de los "límites de la facultad de pensar", facultad que las palabras dicen. El mensaje artístico es *expresable* por la poesía, la pintura, etc., y al mismo tiempo es *indecible* por los recursos del lenguaje común. La imposibilidad de describir lo bello resulta tanto de su autonomía constitutiva, como de cierta inconvertibilidad del lenguaje del arte al lenguaje de las palabras: el arte es lo único que puede expresar lo que expresa.

Podríamos decir, entonces, que todas las características de la obra de arte se concentran en una sola noción, que los románticos llamarán después *símbolo*. Pero Moritz todavía emplea esa palabra en su sentido antiguo (el de signo arbitrario) y, a decir verdad, no dispone de ningún término para designar esta significancia característica del arte. Se contenta con decir: lo bello, el arte, la mitología. En cambio tiene una palabra para designar lo contrario del símbolo (y en esto lo seguirán los demás románticos): *alegoría*. La presencia del morfema *allos* —en esa palabra— ya puede explicar la animosidad que Moritz siente hacia ella:

la alegoría exige una otredad, a diferencia de lo bello, que es un todo cumplido en sí.

> En cuanto una imagen bella debe indicar y significar algo fuera de ella misma, se aproxima al puro símbolo [= signo arbitrario], que no depende en verdad de la belleza en sentido propio, como tampoco las letras con que escribimos. — La obra de arte ya no tiene, entonces, su fin en sí misma, sino más bien fuera de ella. — Lo bello verdadero consiste en que una cosa sólo se significa a sí misma, sólo se designa a sí misma, sólo se contiene a sí misma, es un todo cumplido en sí (pág. 113). En la medida en que la alegoría contradice esta noción de belleza en las artes figurativas, no merece ningún lugar en la serie de lo bello, por celo y esfuerzo que se ponga en ella. No tiene ningún valor, como las letras con que escribo. — La Fortuna de Guido, con su cabellera al viento, que toca con la punta de los dedos de sus pies la bola en movimiento, no es una imagen bella porque designe la felicidad con justeza, sino porque el todo de esa imagen posee una armonía en sí mismo (pág. 114).

Como antes, lo bello (y por consiguiente, el arte) se define aquí como un "todo cumplido en sí"; la alegoría le es extraña, como lo es toda cosa que encuentra su justificación fuera de sí. Pero se plantea un nuevo problema: Moritz admite que la obra de arte significa; ahora bien, ¿no es característica genérica de todo signo, y no sólo de la alegoría, el remitir a algo que no es él mismo? Moritz debe concebir, pues, una nueva clase de signos que se caractericen por su intransitividad y en consecuencia —puesto que el signo es por definición transitivo— por una nueva fusión de los contrarios. La obra de arte es "algo que se significa a sí mismo" (pero ¿hasta qué punto es ésta una forma de significación?); es lo que se realiza mediante el acuerdo de las partes entre sí y con el todo, mediante la coherencia interna.

En otro texto Moritz escribe:

> Una verdadera obra de arte, una poesía bella, es algo finito y cumplido en sí mismo, algo que existe por sí solo y cuyo valor reside en sí mismo y en la relación ordenada de sus partes. En cambio, los puros jeroglíficos o las letras pueden ser en sí tan informes como se quiera, siempre que designen lo que se debe pensar al percibirlos. — Muy poco impresionado por las altas bellezas poéticas de Homero debe sentirse alguien que, después de leerlas, pregunte: ¿qué significa la *Ilíada*, qué significa la *Odisea*? — Todo lo que una poesía significa está en ella misma... (págs. 196-197).

Los jeroglíficos y las letras son signos arbitrarios que designan por convención. Lo que después se llamará símbolo es un signo motivado, pero esto sólo quiere decir que existe una "relación ordenada" entre sus diferentes planos, así como entre sus partes. Y esta armonía interna se convierte a su vez en una forma de significación, la significación intransitiva, que el arte hace vivir pero que ninguna palabra puede traducir. De allí que sea vana la pregunta "¿Qué significa la *Ilíada*?" Como lo afirma otra fórmula, "en la medida en que un cuerpo es bello no debe significar nada ni hablar de nada que le sea *exterior*; sólo debe hablar, con ayuda de sus superficies exteriores, de sí mismo, de su ser interior, y a través de él debe hacerse significante" (pág. 112). La significación en el arte es una interpenetración del significante y el significado: toda distancia entre ellos queda anulada.

Por lo tanto, si a veces se admite la presencia de la alegoría entre las artes, sólo es en carácter marginal y con función auxiliar.

> Si una obra de arte *sólo* estuviera aquí para indicar algo exterior a ella, se convertiría en *algo accesorio*, mientras que lo bello debe ser siempre la cosa principal. — Si la alegoría aparece, debe permanecer siempre subordinada y presentarse como por casuali-

dad; nunca constituye lo esencial o el valor propio de una obra de arte (pág. 113).

El arte no es el único ámbito donde debe reinar la significación intransitiva (el futuro símbolo); otro tanto ocurre con la mitología, a la cual Moritz dedicará una obra aparte, [1] que puede considerarse con justicia el punto de partida de todo el estudio de los mitos en la época contemporánea. En lugar de reducir los mitos griegos a un puro relato histórico, o bien —error simétrico e inverso— en vez de reducirlos a la ilustración de alguna enseñanza abstracta mediante un catálogo de alegorías, Moritz se contenta con destacar las partes constitutivas de cada mito, de cada imagen mítica, mostrando sus relaciones mutuas y las relaciones de los mitos entre sí. Así explica en un prefacio programático (que cito según los *Schriften* donde reaparece):

> Querer transformar, con ayuda de toda clase de interpretaciones, la historia de los dioses de los Antiguos en puras alegorías es una empresa tan insensata como la de querer transformar esas poesías en buenas historias verdaderas con ayuda de toda clase de explicaciones forzadas. (. . .) Para no alterar en modo alguno esas poesías bellas, es preciso tomarlas ante todo *como son*, sin tener en cuenta significados supuestos, y examinar el todo en una visión de conjunto para descubrir progresivamente la huella de las relaciones y de los vínculos más alejados entre los fragmentos particulares todavía no integrados (. . .) – En el ámbito de la fantasía, el concepto *Júpiter* se significa ante todo a sí mismo, así como el concepto César

1. Sobre el plan y el método de esta obra, cf. H. J. Schrimpf, "Die Sprache der Phantasie. K. Ph. Moritz' *Götterlehre*", en H. Singer & B. v. Wiesse (Hrsg.), *Festschrift für Richard Alewyn*, Colonia-Gratz, 1967, págs. 165-192. K. Kerényi ya había reconocido en Moritz al fundador de la mitología moderna, cf. su estudio "Gedanken über die Zeitmässigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie", *Studium Generale*, 8, 1955, pág. 272.

significa al propio César en la serie de las cosas reales (pág. 196).

Precisamente porque Moritz concibe de este modo la mitología, Schelling le hace el elogio ambiguo que ya hemos citado. Elogio que desaparecerá por completo en la época en que, casi cincuenta años después, Schelling escribirá su *Filosofía de la mitología*, que suele considerarse el punto de partida de la mitología moderna. No es que las ideas de Schelling se alejen demasiado en esa época de las de Moritz, ya que formula en estos términos lo esencial de su propia concepción del mito:

> La mitología (. . .) sólo tiene el sentido que expresa. (. . .) Dada la necesidad con que nace igualmente su *forma*, es enteramente propia, es decir, debe comprendérsela tal como se expresa y no como si pensara una cosa al decir otra. La mitología no es *alegórica*: es *tautegórica* [término que Schelling toma de Coleridge]. Para ella, los dioses son seres que existen en la realidad; en lugar de *ser* una cosa y de *significar* otra, los dioses sólo significan lo que son (II *Abt.*, I, págs. 195-196).

ROMANTICISMO

SIMFILOSOFIA

En las notas y fragmentos de Friedrich Schlegel se encuentra una proposición singular formulada en modos diferentes. "Wieland y Bürger formarían juntos un buen poeta" (*LN*, 1103). "Aún no existe autor moral conveniente (a la manera en que Goethe es poeta y Fichte filósofo). (Jacobi, Forster, Müller deberían sintetizarse con este fin.)" (*LN*, 110). Esta última nota aparece desarrollada en el fragmento 449 de la revista *Athenaeum*:

> Aún no tenemos ningún autor moral que pueda compararse con los más grandes de la filosofía y la poesía. Tal autor debería reunir la sublime política antigua de Müller con la gran economía del universo

de Forster y la gimnástica y la música moral de Jacobi; asimismo, en la manera de escribir debería reunir el estilo grueso, digno y entusiasta del primero con el colorido fresco, la amable delicadeza del segundo y el carácter sensible del tercero, que resuena por doquier como una lejana armónica del mundo del espíritu.

Sintetizar individuos para la producción de seres completos: tal es, en efecto, una de las ideas predilectas del joven Friedrich Schlegel. Este sueño concierne no sólo a los autores que lee, sino también a sí mismo y a sus amigos (Novalis soñará, a su vez, con una producción colectiva). Cuando el resultado de la actividad es una obra filosófica, esta actividad se llama *simfilosofar*; cuando es un poema, *simpoesía*. Schlegel se explica en términos más generales a propósito de otro ejemplo:

> Quizá se inicie toda una nueva época de las ciencias y las artes cuando la simfilosofía y la simpoesía se vuelvan generales e internas, cuando ya no sea raro ver que varias naturalezas se completan mutuamente para formar obras comunes. Con frecuencia no podemos evitar el pensamiento de que dos espíritus deberían reunirse, como mitades separadas, y que sólo así fundidos llegan a ser todo lo que podrían ser. Si existiera el arte de amalgamar a los individuos, o si la crítica deseosa pudiera hacer algo distinto que desear aquello para lo cual encuentra tanta materia, yo anhelaría ver cómo Jean Paul se combina con Peter Leberecht [es decir, Tieck]. Todo lo que falta en el uno se encuentra en el otro. El talento grotesco de Jean Paul y la formación fantástica de Peter Leberecht producirían reunidos un excelente poeta romántico (*A*, 125).

Por estos ejemplos se advierte que la simfilosofía no se hace en nombre de la semejanza, sino de lo complementario; otro fragmento lo dice de manera aún más abrupta: "Unicamente la simpatía reúne por lo común a los poetas

que no están el uno contra el otro, pero no la simfilosofía" (*A*, 112). Por un lado, es preciso que quienes simfilosofan estén "a la altura", como lo dice otro fragmento (*A*, 264), es decir, a la misma altura, y por otro lado que piensen "el uno en contra del otro". Éstas son condiciones óptimas de la creación, ya sea filosófica o poética.

Si la idea misma es seductora, cuánto más impresionante es descubrir que los románticos alemanes lograron practicar esta simfilosofía (a sabiendas o no). La simfilosofía romántica tiene una base material: es la comunidad de vida, durante los cinco últimos años del siglo XVIII, del núcleo que se cristaliza en torno de la revista *Athenaeum*. La fraternidad real de August Wilhelm y de Friedrich Schlegel se convierte en el germen de una fraternización más extensa, que incluye —con interrupción y matices— a Novalis, Schleiermacher, Schelling, Tieck y otros. Durante cinco años, esos hombres frecuentarán las mismas casas, las mismas mujeres, los mismos museos; intercambiarán innumerables conversaciones y cartas. Las obras escritas o animadas por Friedrich Schlegel (la *Conversación sobre la poesía*, los *Fragmentos* de la *Athenaeum*) conservan particularmente la huella de esta actividad simfilosófica.

Este hecho real impone una actitud particular a quien analiza la doctrina romántica. Ya no es posible ni interesante exponer, como acabo de hacerlo en el caso de Moritz, las tesis sostenidas por cada uno de los miembros del grupo. La doctrina es una y su autor es uno, aunque su nombre sea múltiple: no porque cada uno repita al otro (lo cual no sería más que simpatía), sino porque cada uno formula mejor que todos los demás un aspecto, una parte de una sola y misma doctrina.

Al tomar por la realidad lo que quizá no fuera más que un sueño de los románticos y, lo que es más, al hacer de ello mi regla metodológica para la lectura de sus textos me expongo a una doble crítica.

La primera, que es de principio, consistiría en demostrar (y no costaría demasiado hacerlo) la diferencia irreductible que existe entre un autor y otro. Este argumen-

to es justo en sí mismo, pero fuera de propósito en este caso. Es falso el debate que opone a los partidarios de la unidad del movimiento romántico a los defensores de la especificidad de cada autor en particular. Unos y otros tienen razón, sin que se contradigan: pues ambas afirmaciones no se sitúan en el mismo plano. Cuando se procura caracterizar un movimiento de ideas se buscan las semejanzas y contigüidades entre los autores que lo componen, y su oposición global respecto de los representantes de otros movimientos. Cuando se busca el lugar que un autor ocupa en el interior del movimiento se acentúa, en cambio, cuanto lo distingue de los espíritus más inmediatos. En cierto nivel de aproximación, Schelling, Schlegel y aun Solger producen una sola y misma simfilosofía; en otro nivel, se oponen de manera significativa: cada una de estas afirmaciones es verdadera y cada una es aproximativa. Para evitar discusiones estériles, basta con precisar el nivel de generalidad que se ha elegido.

La segunda objeción es de orden histórico y nos obligará a revisar la descripción de la simfilosofía que surge de los escritos de Friedrich Schlegel. Lo que me interesa aquí no es una copertenencia biográfica y anecdótica, una comunidad percibida por quienes participan de ella, sino lo complementario de las ideas. Lo cual no significa que exista una comunidad de sentimientos e intenciones. Creo que un hecho histórico desempeñó un papel engañoso en lo que se refiere al conocimiento de las ideas: es la oposición entre románticos y clásicos (en el sentido alemán del término), entre Iena y Weimar. Las relaciones personales tampoco faltan, sin duda, en este caso (A. W. Schlegel y Schelling, en particular, frecuentan la casa de Weimar y son muy estimados en ella; F. Schlegel se inspira en Schiller y Humboldt mantiene correspondencia con A. W. Schlegel); sin embargo, la diferencia de edad, las rivalidades personales harán que Goethe nunca se reconozca como romántico (los románticos, por su parte, ven durante algún tiempo en Goethe la mejor encarnación de su ideal). Tales disputas biográficas quizá tengan su interés, pero no pueden

representar un papel decisivo para nosotros: en nuestra perspectiva, y para decir las cosas sin ambages, Goethe es a veces romántico y Friedrich Schlegel no lo es siempre. Por mi parte, procuro exponer una doctrina que se formó en Alemania entre 1785 (fecha de aparición del *Ensayo* de Moritz) y 1815 (fecha en que se publicará *Erwin*, de Solger) y poco me importa que los autores se hayan entendido bien o mal entre sí; el rótulo mismo de "romántico" es, después de todo, una mera comodidad (y nuestros autores daban a la palabra otro sentido).

Todo esto puede parecer trivial. Sin embargo, las implicaciones de un gesto aparentemente inocente son graves. En lugar de "redescubrir" el pasado, lo construyo. Para hacer inteligible el pasado, debo alejarme de él, como si la fidelidad exigiera la traición. No puedo defenderme diciendo que no agregaré a esos textos nada que ya no esté en ellos: elijo, y con ello basta. Las razones que aduciré serán otras: la ideología romántica, que nace en tiempos de Moritz, aún no ha muerto. Participamos de ella y en este sentido nuestra intuición y nuestro juicio (los míos, en este caso) son pertinentes. Quizá yo no esté ausente de la imagen de los románticos que esbozo; pero es porque ellos no están ausentes en mí. La doctrina romántica que presento no es, pues, la que se constituyó y practicó en época de Friedrich Schlegel, sino la que hoy vemos cuando contemplamos esa época: algunos rasgos, por entonces juzgados esenciales, han caído en el olvido; otros se han precisado, como cristalizados por la acción del tiempo. Lo que desearía presentar aquí es su nacimiento y su desarrollo.

PRODUCCION

Ya hemos visto, mediante la exposición de A. W. Schlegel, en qué consistía la crítica romántica de la imitación. Los románticos tenían los medios para rechazar lo que Novalis llamaba la "tiranía del principio de imitación" (VII, 288). El propio Novalis estaba dispuesto a situar la música en la

cumbre de las artes, precisamente porque no es imitativa. Si no lo hizo es porque las demás artes, y en especial la pintura, le parecían en verdad tan poco imitativas como la música. Un fragmento muy conocido (paralelo a alguna página del segundo capítulo de *Ofterdingen*) compara así música y pintura:

> El músico toma y extrae de sí mismo la esencia de su arte; no se dejaría rozar por el más leve asomo de imitación. En cuanto al pintor, se diría que la naturaleza visible le prepara un modelo que no alcanza del todo, que nunca llegará a alcanzar. Sin embargo, el arte del pintor es, a decir verdad, tan perfectamente independiente, tan totalmente *a priori* como el arte del músico. Sólo que la *lengua de los signos* de que se vale el pintor es infinitamente más difícil que la del músico. El pintor, en verdad, pinta con la mirada; su arte es el arte de ver armoniosamente y bello. Su mirada es enteramente activa, una actividad plenamente productora (*bildende*). Su imagen (*Bild*) no es más que su cifra, su expresión, su instrumento de reproducción (III, 210).

Tanto la pintura como la música son, pues, artes no imitativas, en el sentido clásico de la palabra, pues la obra surge del artista. Si existe alguna diferencia entre ambas artes es que la creación del pintor se sitúa, en cierto modo, en un momento que precede el de la creación musical: en la percepción. Sin duda, el pintor percibe imágenes; pero esta percepción ya es creadora porque es selectiva y ordenadora. La lengua de los signos del pintor (*Zeichensprache*, por oposición a la de las palabras), por el hecho mismo de la preexistencia de sus formas es más difícil de emplear, en la medida en que procura ajustar a fines subjetivos y expresivos las imágenes ya existentes: un esfuerzo del cual no tiene por qué preocuparse el músico. Por extensión, podría desprenderse una alusión a la pintura abstracta: es la que haría la lengua del pintor tan "fácil" como la del músico.

El arte no imita la naturaleza: es la naturaleza; no se le asemeja: forma parte de ella. "Querer distinguir entre la naturaleza y el arte es mero palabrerío", insiste Novalis (VII, 162); y: "el arte forma parte de la naturaleza" (VII, 178). Lo cual significa: las obras de la naturaleza son totalidades, como las del arte, que obedecen a los mismos principios de organización. O bien, en los términos de Schelling: "Muy atrás se ha quedado quien no ve el arte como un todo cerrado, orgánico y necesario en todas sus partes, como lo es la naturaleza" (V, pág. 357).

Si en este nivel es preciso distinguir entre arte y naturaleza, será tan sólo para decir que el arte realiza de manera más pura, o más densa, los principios que actúan en la naturaleza. Así, Schelling está dispuesto a otorgar el primer lugar al arte por ese motivo, que desarrolla mediante una metáfora orgánica:

> Si procuramos avanzar lo más lejos posible en la construcción, la disposición interna, las relaciones y los entrelazamientos de una planta o, en general, de un ser orgánico, cuánto más debería atraernos reconocer esos mismos enlaces y relaciones en esa planta tanto más organizada, más enlazada en sí misma, que se llama obra de arte (V, pág. 358).

Novalis comprobará que la naturaleza puede a veces ser asimétrica, desordenada, mientras que la obra de arte es necesariamente armoniosa; de esta diferencia nace la función del arte (VII, 258).

Existen, pues, dos imitaciones posibles (según A. W. Schlegel, el mérito de Moritz consiste en haberlo advertido): la mala y la buena, la de las apariencias sensibles y la del principio productor. O bien, según las palabras de Novalis: "Existe una imitación sintomática y una imitación genética. La única viviente es la segunda..." (III, 39). Schelling describe esta oposición con más detalles (pero sus ideas acerca de la imitación se orientan en diferente sentido: la imitación nueva tiene por objeto revelar lo espiritual en lo ma-

terial); así, en el discurso *Sobre las relaciones de las artes figurativas con la naturaleza:*

> Es con este espíritu de la naturaleza —que alienta en el interior de los seres y se expresa mediante sus formas y figuras como otras tantas imágenes significativas *(Sinnbilder)*— con el que debe rivalizar el artista, sin duda; y sólo cuando lo ha aprehendido, imitándolo de manera viviente, él mismo produce algo verdadero. Pues las obras que nacen de una vinculación de las formas *(Formen)*, bellas por lo demás, carecerían sin embargo de toda belleza, pues lo que debe dar su belleza a la obra de arte, a la totalidad, ya no es la forma, sino algo que está por encima de ella: la esencia, el elemento general, la mirada, la expresión del espíritu de la naturaleza que debe residir en ella (VII, página 302).

Más que limitarse a yuxtaponer las formas, el artista debe rivalizar con el espíritu de la naturaleza que se expresa mediante esas formas. La naturaleza misma está animada de un impulso artístico y recíprocamente, la creación artística prolonga la creación divina. "La naturaleza posee un instinto artístico", dice Novalis (VII, 162), y Ast:

> La producción *(Bilden)* artística es, por consiguiente, un fin en sí misma, tanto como la producción divina del universo: la una es tan original y fundamentada en sí misma como la otra: ambas son sólo una y Dios se revela en el poeta como se produce (*gebildet*) corporalmente en el universo visible (*System*, pág. 8).

El desplazamiento de la atención, de la relación entre las formas (imitación de los síntomas) en el proceso de producción (imitación genética) supone una valoración de todo proceso en su devenir, por oposición al ser ya realizado: F. Schlegel escribirá, en lo absoluto: "Lo que no se anula a sí mismo no vale nada" (*LN*, 226) y a propósito de la filosofía: "Sólo es posible llegar a ser filósofo, no serlo. No

bien se cree serlo, se deja de llegar a ser" (*A*, 54). En la oposición entre los antiguos y los modernos, el término valorizado es el que está en proceso de ser, no el que es: "En los antiguos se ve la letra realizada de toda la poesía; en los nuevos, se presiente el espíritu en su devenir" (*L*, 93). Recordemos, además, que los géneros favoritos de los románticos son en particular el diálogo y el fragmento. El uno por su inconclusión, el otro por la representación de la busca y la elaboración de la idea, ambos participan de la misma valorización de la producción por encima del producto.

Wilhelm von Humboldt es extraño a los románticos en el sentido estricto, y ello en varios niveles: ante todo, es el amigo de Goethe y de Schiller, más que de F. Schlegel y Schelling; en segundo término, los textos de que nos ocuparemos ahora aparecen unos treinta años después de la época de la revista *Athenaeum;* por fin, en esta época el objeto no es el arte, sino el lenguaje. Sin embargo, Humboldt pertenece por completo a la corriente romántica, en el sentido que doy al término. Lo cual no significa que no haya diferencias: la más importante proviene del cambio de objeto que acabo de mencionar. Como Humboldt ya no procura oponer el arte a otras actividades y menos aún exigir de una forma de arte (el arte moderno) lo que estaría ausente en otra (el arte de los antiguos), pasa ahora de la prescripción a la descripción, de lo optativo a lo observable: ya no exige del lenguaje que sea producción, en lugar de producto; comprueba que *es* así y pide a la ciencia del lenguaje que dé cuenta de ese hecho.

El objeto de la ciencia del lenguaje no deben ser las formas lingüísticas empíricamente observables, sino la actividad de la cual son producto. Esta facultad *es* el lenguaje, mucho más que las palabras y las frases pronunciadas.

> Debemos considerar el lenguaje menos como un producto muerto que como una producción (VII, pág. 44). El lenguaje no puede considerarse como una materia presente que pueda aprehenderse en su tota-

lidad de una sola mirada o progresivamente, sino como una materia que se produce eternamente (VII, págs. 57-58).

Las formas lingüísticas observables no son más que la parte aparente del acto de producción y el punto de partida para el acto de comprensión. Lo que cuenta es siempre el acto, más que la sustancia contingente que nos señala su presencia.

> La palabra, elemento del lenguaje al cual podemos atenernos por razones de mayor simplicidad, no comunica algo ya producido, como lo haría una sustancia, ni contiene un concepto ya cerrado sino que sólo incita a formar de determinada manera los conceptos con una fuerza autónoma (VII, pág. 169).

Las formas están muertas, mientras que el principio productor participa de la vida (una vez más permanecemos en la metáfora orgánica):

> En ninguna condición puede estudiarse el lenguaje como una planta muerta. Lenguaje y vida son conceptos inseparables, y en este ámbito aprender no es otra cosa que re-producir (VII, pág. 102).

Algo semejante a la propuesta de Schelling: el enunciado está del lado de lo material; la enunciación, del lado de lo espiritual. "Tanto en la palabra aislada como en el discurso concatenado, el lenguaje es un acto, una actividad realmente creadora del espíritu" (VII, pág. 211). O de manera más detallada:

> Como ya lo he observado más arriba, el lenguaje sólo posee una existencia ideal en la mente y en el alma del hombre, nunca posee una existencia material, aunque esté grabada en la piedra o el bronce. Y la fuerza de las lenguas que ya no se hablan pero que seguimos percibiendo depende en gran parte de la fuerza de reanimación de nuestro propio espíritu. Además, el

> lenguaje no puede conocer verdadero reposo, así como no se lo encontrará en el pensamiento humano que arde sin interrupción. Por su naturaleza misma es un movimiento de desarrollo progresivo, sometido a la influencia de la fuerza espiritual del sujeto hablante (VII, pág. 160).

Humboldt retoma, pues, transpuestas a otro plano las principales afirmaciones de los románticos acerca de la obra de arte: el lenguaje es un ser viviente, su producción cuenta más que el producto, es un devenir ininterrumpido; no podemos describir con exactitud las formas lingüísticas si sólo nos atenemos a ellas: su descripción exacta implica la reconstrucción del mecanismo que las produce; la enunciación concreta es a la vez una instancia y una imagen del acto de producción en general, el que tiene como producto no la frase particular, sino la lengua toda. Es lo que expresa el pasaje más célebre de la obra sobre la *Diversidad en la construcción de las lenguas humanas* (la oposición terminológica entre *ergon* y *energeia* proviene, por intermedio de Herder y Harris, de Aristóteles):

> El lenguaje mismo no es una obra *(ergon)*, sino una actividad *(energeia)*. Por eso su verdadera definición sólo puede ser genética. Con más exactitud, el lenguaje es el trabajo del espíritu eternamente recomenzado, que consiste en producir el sonido articulado apto para expresar el pensamiento. En sentido concreto y estricto, es la definición del acto de hablar tal como se produce en todo instante; pero en el sentido fuerte y pleno del término, sólo la totalidad de esos actos de hablar puede en cierto modo considerarse como el lenguaje mismo. (...) El lenguaje propiamente dicho reside en el acto de su producción real (VII, pág. 46).

Una de las consecuencias más importantes de este cambio de perspectiva es la relevancia del proceso de expresión a expensas del proceso de imitación o, en sentido más amplio, de representación y designación. Y también la relevan-

cia del proceso de acción sobre los demás o, para emplear un término simétrico, el proceso de impresión. Las palabras no son la imagen de las cosas, sino del que habla. La función expresiva prevalece sobre la función representativa.

> Debemos hacer mayor abstracción de lo que hace funcionar el lenguaje como designación de los objetos y como comunicación del entendimiento, y otorgar en cambio más atención a su origen, estrechamente ligado a la actividad espiritual interior, así como a la influencia mutua de ambos (VII, pág. 44). El lenguaje nunca representa los objetos, sino siempre los conceptos formados independientemente de ellos por el espíritu en la producción lingüística (VII, pág. 90).

A veces Humboldt es más moderado: existe sin duda una relación entre los objetos y las palabras, pero tal relación no puede ser directa: pasa necesariamente por el intermedio del espíritu del hablante. "La palabra es una huella dejada en nosotros no por el objeto, sino por la imagen que ese objeto produce en el alma" (VII, pág. 60).

Como vemos, la expresión de la cual se trata no es la de una subjetividad puramente individual y caprichosa, como lo querrá una de las variantes tardías del romanticismo, sino que la relación de expresión está afirmada con toda la fuerza querida. "El lenguaje está formado por actos de hablar, y éstos son la expresión de los pensamientos o las sensaciones" (VII, pág. 166). Por lo tanto, "el lenguaje es el órgano del ser interior" (VII, pág. 14). Y "el lenguaje da acceso al interior del que habla" (VII, pág. 178).

La relevancia de la producción, y por consiguiente de todo aquello que está en situación de devenir: tal es la idea central de este capítulo de la estética romántica. La crítica de la imitación clásica, su reemplazo por una imitación genética, conducen a ella. Una de las consecuencias importantes es el énfasis puesto en la relación entre productor y producto, entre creador y obra.

Novalis se sirve constantemente en sus escritos de una oposición que habría podido encontrar en Kant: artes puras-artes aplicadas, las unas como intransitivas, las otras como utilitarias.

> El arte (...) se subdivide (...) en [dos] secciones principales. Una de ellas es el arte definido ya sea por los objetos, ya sea por su orientación hacia otras funciones centrales de los sentidos por conceptos determinados, finitos, limitados, mediatos; la otra es el arte indefinido, libre, inmediato, original, no conducido, cíclico, bello, autónomo e independiente, realizador de ideas puras, vivificado por ideas puras. La primera sección no es más que un medio hacia un fin; la segunda es el fin en sí, la actividad liberadora del espíritu, el goce del espíritu por el espíritu (III, 239).

La valoración de cada uno de esos términos es indudable para Novalis. El arte utilitario es a la vez primitivo, en el sentido de que el artista no se ha liberado aún de las exigencias impuestas por las necesidades, y artificial, puesto que se aleja de la naturaleza auténtica del arte, sometiéndolo a una instancia exterior.

> El artista primitivo no asigna ningún valor a la belleza intrínseca de la forma, a su coherencia y a su equilibrio. Sólo persigue y desea la expresión segura de su intención: su finalidad es la inteligibilidad del mensaje. Lo que procura transmitir, lo que debe comunicar, ha de ser comprensible. (...) El rasgo de la poesía artificial es la adaptación al fin, la intención extraña. El lenguaje, en el sentido propio, pertenece al dominio de la poesía artificial. Su finalidad es la comunicación determinada; la transmisión de un mensaje definido (III, 201).

Toda función externa debe prohibirse: no sólo la utilidad del sentido estricto, sino también, por ejemplo, los efec-

tos que cierta poesía podría producir en sus lectores (el "conmover" de la retórica). "Que la poesía deba evitar el efecto es para mí la evidencia: las reacciones afectivas son decididamente como enfermedades, algo fatal" (VII, 33). Las funciones expresiva, impresiva, referencial del lenguaje, absorbidas por la función comunicativa, se oponen en conjunto a otra función, que no recibe nombre, en la cual se aprecia el lenguaje por sí mismo. Es lo que se explica mediante el ejemplo del hombre sánscrito: "El verdadero sánscrito hablaba por hablar, porque la palabra era su placer y su esencia" (*Los discípulos de Sais,* t. I, pág. 37); aquí vemos cómo las diferentes partes de la doctrina romántica, que se desprenden unas de otras, pueden llegar a contradecirse: la función expresiva se disputa el primer lugar con la función que después se llamará poética.

Existen, pues, dos usos del lenguaje para Novalis. El lenguaje tal como se lo concibe habitualmente es utilitario:

> El lenguaje en sentido propio es la *función de un instrumento como tal. Todo instrumento expresa, imprime* la idea del que lo dirige.

Pero también existe otro lenguaje, intransitivo, y es el que es apropiado para la poesía.

> El lenguaje de la segunda potencia, por ejemplo la fábula, es la expresión de un pensamiento entero –y pertenece a la jeroglífica de la segunda potencia– en *el lenguaje de los sonidos y los pictogramas* de la segunda potencia. Tiene méritos poéticos y no es *retórico* –subalterno– cuando es la expresión perfecta –cuando es *eufónico* en la segunda potencia– correcto y preciso –cuando es, por así decirlo, una *expresón* por la expresión– cuando al menos no aparece como medio –sino como algo que en sí mismo es una producción perfecta del *poder lingüístico superior* (III, 250).

El lenguaje puede ser retórico (como en Kant, aquí esto significa instrumental) o poético, es decir, una "expresión por la expresión".

Lo bello no puede ser útil: "Un utensilio bello es una contradicción entre los términos" (VI, 43). En nombre del mismo principio, se condenará toda música que tenga una relación cualquiera con lo que no es ella misma: "La música de canciones y la música para bailar no son, a decir verdad, la verdadera música, sino tan sólo una forma bastarda. Sonatas, sinfonías, fugas, variaciones: esa es la verdadera música" (VII, 302). El arte puro y verdadero, el arte *legítimo,* es el que se produce por sí sólo. Se encarna en la imagen: "La imagen no es ni la alegoría ni el símbolo de alguna otra cosa, sino el símbolo de sí misma" (III, 174). O en la poesía: "La pura anécdota poética se relaciona directamente consigo misma, sólo tiene interés en sí misma" (III, 195). O en la novela: "La novela... no apunta a ningún fin; no depende más que de sí misma, absolutamente" (VIII, 280).

Un breve texto llamado "Monólogo" (III, 194) absorbe esas diferentes ideas y va más lejos, revelando la paradoja inherente al lenguaje intransitivo. Aquí es el lenguaje en sentido propio el que se describe como intransitivo; lo que se llama lenguaje utilitario (referencial, comunicativo, expresivo) no es más que una idea errónea que nos hacemos del lenguaje.

> En el fondo, hablar y escribir es algo absurdo; la verdadera conversación es un puro juego de palabras. No podemos sino asombrarnos ante el error ridículo de las personas que creen hablar por las cosas mismas. Pero lo propio del lenguaje, el hecho de que sólo se preocupa de sí mismo, es algo ignorado por todos. (...) Si sólo pudiéramos hacer comprender a la gente que con el lenguaje ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas —constituyen un mundo en sí mismo— sólo funcionan entre sí, sólo expresan su maravillosa naturaleza...

La paradoja del lenguaje intransitivo es que las expresiones que sólo se expresan a sí mismas pueden estar, más aún, están al mismo tiempo cargadas del más profundo sentido.

Es precisamente en el momento en que creemos no hablar de nada cuando decimos más cosas. "Cuando alguien sólo habla por hablar, enuncia las verdades más originales y magníficas". ¿Cómo se explica esto? Retornamos aquí al conflicto entre las dos formas de la imitación: la mala, que procura reproducir las formas aparentes, y la buena, donde sólo hay imitación porque se han creado entidades tan coherentes y cerradas como los seres naturales. El lenguaje, como las fórmulas matemáticas, forma parte de la naturaleza —y para expresarla no tiene necesidad de designarla. "No son miembros de la naturaleza sino por su libertad y sólo por sus movimientos libres exteriorizan el alma del mundo, haciendo de ella una medida delicada y el diseño fundamental de las cosas".

El "Monólogo" de Novalis es particularmente interesante porque no se detiene en este punto. Apenas formulada la doctrina, se aplica al enunciado mismo que la contiene. Si sólo podemos hablar de las cosas no hablando de ellas, ¿cómo es posible que el propio Novalis haya hablado del lenguaje y de su esencia, que es la poesía?

> Puedo creer que he dado la idea más clara de la esencia y de la función de la poesía, y también sé que ningún hombre puede comprenderla y que he dicho algo totalmente necio, pues he querido decirlo, y ninguna poesía ha surgido a la luz.

También está presente aquí la lógica paradójica del lenguaje: si Novalis ha logrado hablar de la poesía no es gracias a las capacidades referenciales del lenguaje, sino porque ninguna enunciación se hace en función de un referente. Es el lenguaje el que ha hablado a través de Novalis, y ha dicho:

> ¿Y si esta pulsión de la palabra, del hablar, fuera el signo distintivo de la intervención del lenguaje, de la eficacia del lenguaje en mí? ¿Y si mi voluntad sólo hubiera querido lo que yo debía querer, de manera tal que en resumidas cuentas, sin que yo no sepa ni lo

crea, es poesía y hace comprensible un misterio de lenguaje?

El sujeto hablante sólo es una máscara del único y constante sujeto de la enunciación, el lenguaje mismo. El escritor no es el que se sirve del lenguaje, sino aquel de quien el lenguaje se sirve: "Un escritor es una persona animada por el lenguaje" (*Sprachbegeisterter*).

Sabemos que la práctica poética de los románticos —si excluimos a Hölderlin, que en realidad no pertenece al grupo de la revista *Athenaeum*— está en la retaguardia de su teoría (se diría que hacen la teoría de la poesía que aparecerá un siglo después). Novalis escribe en la serie de fragmentos llamada "Gran repertorio general", bajo el subtítulo de "Literatura futura": "Qué maravilloso tiempo será aquel durante el cual sólo se lean composiciones bellas, obras de arte literario. Los demás libros no son más que medios olvidados no bien dejan de ser medios útiles, lo que los libros no son por largo tiempo" (VI, 155). Y en otro fragmento célebre describe con más precisión esas futuras composiciones bellas y puras:

> Relatos deshilvanados, incoherentes, aunque con asociaciones: los *sueños*. Poemas perfectamente armoniosos, simplemente, y con la belleza de palabras perfectas, pero a la vez sin coherencia ni sentido alguno, con dos o tres estrofas inteligibles a lo sumo —que deben ser como puros fragmentos de las cosas más diversas. La poesía, la verdadera, en todo caso puede tener en conjunto un sentido alegórico y producir, como la música, etc., un efecto indirecto (VII, 188).

Para San Agustín, sólo Dios podía ser un fin en sí mismo. Para los románticos, todo debe serlo: el hombre, el arte y hasta la más ínfima palabra. Al estado jerarquizado y dominado por valores absolutos, sucede la república burguesa cuyos miembros tienen derecho a considerarse iguales entre sí, donde nadie es un medio para los demás. F. Schlegel encerrará en una fórmula la evolución paralela de lo poético y lo político:

> La poesía es un discurso republicano, un discurso que es su propia ley y su propio fin, donde todas las partes son ciudadanos libres y tienen el derecho de ponerse de acuerdo entre sí (*L*, 65).

COHERENCIA

Novalis rechaza una forma de coherencia, la de la razón, para afirmar otra, la del sueño y la de su sistema de asociaciones. De manera general, la afirmación de la coherencia y la de la intransitividad van parejas: la abundancia de finalidad interna, ya decía Moritz, debe compensar la ausencia de finalidad externa. Y Schelling enunciará así esta solidaridad, que es al mismo tiempo una definición del lenguaje poético:

> La obra poética... sólo es posible mediante una separación del discurso por el cual se expresa la obra de arte, de la totalidad del lenguaje. Pero tal separación, por un lado, y ese carácter absoluto, por el otro, no son posibles si el discurso no tiene en sí su propio movimiento independiente y por lo tanto su tiempo, como los cuerpos del mundo; así se separa de todo el resto, obedeciendo a una regularidad interna. Desde el punto de vista exterior, el discurso se mueve libremente y de manera autónoma, sólo en sí mismo es ordenado y está sometido a la regularidad (V, págs. 635-636).

Podemos concebir, en abstracto, dos formas de coherencia de una obra. Coherencia entre sus *estratos*, ante todo: se identifica en la obra un determinado número de planos que corren a lo largo del texto y se afirma su armonía, en cierto modo *vertical*. Coherencia, en segundo término, entre sus *segmentos:* en este caso se fragmenta la continuidad y se decide que cada parte es necesaria y solidaria de las demás; ésta sería una coherencia *horizontal*, por así decirlo.

En verdad, los románticos no se preocuparon de la distinción entre ambas formas de coherencia. Si existen variaciones para ellos, provienen de la diversidad de las metáforas empleadas, o de los contextos impuestos. Es a nosotros a quienes corresponde distinguir lo que se había confundido o reunir lo que se traducía en terminologías variadas.

La forma más tradicional de la coherencia vertical quizá sea ésta: los signos de la poesía son motivados, por oposición a los del lenguaje, que permanecen arbitrarios. Es, como hemos visto, la teoría de Lessing; la imitación, antes principio todopoderoso, es ahora, bajo la forma de la motivación entre sonidos y sentidos, sólo una entre las muchas características de la obra de arte.

Entre los románticos es a A. W. Schlegel (que conoce y cita la *Doctrina cristiana* de San Agustín) quien exige de la poesía esta forma de coherencia. En los proyectos para sus cursos sobre la *Doctrina del arte* se encuentra esta anotación: "Exigencia de que los signos lingüísticos tengan una semejanza con lo designado. Satisfacción por el tratamiento poético en general" (p. 281). He aquí un desarrollo de esta idea:

> Como acabamos de verlo, el lenguaje pasa de la pura expresión al uso arbitrario con miras a la representación; pero cuando lo arbitrario se vuelve su rasgo dominante, la representación, es decir, la conexión entre el signo y lo designado, desaparece; y el lenguaje ya no es más que una colección de cifras lógicas, apto para hacer cumplir las cuentas de la razón. Para volverlo de nuevo poético, debe restablecerse su naturaleza hecha de imágenes *(Bildlichkeit)*: por eso lo impropio, lo transpuesto, lo trópico se consideran esenciales para la expresión poética (pág. 83).

Vemos que en A. W. Schlegel esta idea se moldea de acuerdo con un esquema histórico característico: en el origen, la lengua es pura expresión (hemos visto el desarrollo de este tema en Humboldt) y, por ende, motivada; después se vuelve arbitraria. Pero la poesía puede intervenir para compensar esta falla de las lenguas. La poesía vuelve a la lengua

primitiva y A. W. Schlegel coincide con la afirmación de Hamann: la poesía es la lengua materna de la humanidad (aquí reaparece también la oposición de Herder entre poesía natural y poesía artificial):

> Por todo lo que precede, está establecido que las onomatopeyas, las metáforas, todas las especies de tropos y la personificación, figuras del discurso que la poesía de arte busca intencionalmente, se encuentran en la protolengua de sí mismas, existen como una necesidad ineluctable, tienen, inclusive, el más alto dominio: en esto reside la poesía elemental anunciada en el origen del lenguaje. En este sentido, es cierto lo que suele decirse: la poesía fue antes que la prosa, cosa que sólo podría afirmarse cuando se piensa en la poesía como en una forma artística establecida (pág. 242).

Aunque A. W. Schlegel evoque la *Bildlichkeit*, la naturaleza hecha de imágenes de las expresiones trópicas, es evidente que lo que le importa no es una eventual visualización, sino la motivación: rasgo que tienen en común onomatopeyas y metáforas. El significante debe estar lo más cerca posible del significado. La misma exigencia se traduce en otro vocabulario del que ya hemos visto muestras: es la descripción de la obra de arte como un ser orgánico en el cual la relación motivada no se sitúa ya entre sonidos y sentidos, sino entre forma y contenido. La forma es orgánica (para el contenido): lo cual significa que no es arbitraria, sino necesaria; no forzosamente semejante, sino en todos los casos determinada por el contenido.

También es A. W. Schlegel quien formula de la manera más elocuente la idea de la forma orgánica y la oposición entre lo orgánico y lo mecánico. El tema es demasiado conocido como para que nos demoremos en él [1]; me contentaré con recordar sólo dos pasajes, particularmente explícitos, de

1. En el libro de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, se encuentra un estudio detallado de las metáforas orgánicas en las teorías literarias románticas; su objeto es esencialmente el romanticismo inglés.

A. W. Schlegel. El primero está en la *Doctrina del arte* y en verdad no se refiere a las obras mismas, sino a las concepciones de los críticos acerca de ellas (desplazamiento de una tipología de los objetos hacia la de los discursos que les conciernen, comparable al que observábamos en Novalis a propósito de la intransitividad del lenguaje). Schlegel escribe:

> Podríamos llamarla crítica atomística (por analogía con la física atomística), puesto que considera la obra de arte como un mosaico, un laborioso ensamblaje de partículas muertas; mientras que la obra de arte que merece tal nombre es de índole orgánica, ya que lo particular sólo existe por intermedio del todo (pág. 27).

Toda obra de arte, o al menos toda obra de arte auténtica, es orgánica; el adjetivo parece referirse aquí tanto a la coherencia vertical como a la horizontal. Lo orgánico se opone a lo mineral, como lo vivo a lo muerto. Si es posible quitar o añadir partes a lo muerto, es porque su clausura, y por lo tanto su constitución, son arbitrarias.

Un segundo pasaje, quizá el más célebre de cuanto escribió A. W. Shlegel, enuncia la oposición entre forma orgánica y forma mecánica a propósito de la historia del drama. Lo citaré íntegro:

> La forma *(Form)* es mecánica cuando está dada a una determinada materia por una acción externa, como intervención puramente accidental, sin relación con la constitución de esa materia; como por ejemplo se da una figura *(Gestalt)* cualquiera a una masa blanda para que permanezca así, una vez endurecida. La forma orgánica, por lo contrario, es innata; se forma *(bildet)* desde dentro hacia el exterior y alcanza su determinación al mismo tiempo que el desarrollo íntegro del germen. Descubrimos formas como ésta en la naturaleza, en todas partes donde se hacen sentir fuerzas vivientes, desde la cristalización de sales y minerales hasta las plantas y las flores, y desde éstas hasta la

formación del cuerpo humano. También en las bellas artes, así como en el ámbito de la naturaleza, ese artista superior, las formas auténticas son orgánicas, es decir, están determinadas por el fondo (*Gehalt*) de la obra de arte. En una palabra, la forma no es otra cosa que un exterior significante, la fisionomía hablante de cada cosa, que no ha sido alterada por accidentes molestos y que rinde testimonio verídico de la esencia (*Wesen*) oculta de esa cosa (*Vorlesungen*, t. II, págs. 109-110).

Destaquemos algunos puntos en este texto. Inclusive los minerales conocen ahora la forma orgánica, o al menos ese proceso dinámico que es la cristalización. La obra de arte se inscribe en la misma serie que las obras de la naturaleza. El arte es como la naturaleza, no necesita imitarla. La forma mecánica es arbitraria (accidental, cualquiera); la forma orgánica es natural (en el doble sentido de la palabra). La forma es la consecuencia (más que la imagen) del fondo; lo cual no permite dudar acerca de la anterioridad y superioridad del uno respecto de la otra.

El concepto de la "forma interna" se relaciona con el de forma orgánica [1]. La forma interna está directamente unida al contenido, así necesariamente revelado por ella. En ciertos casos, la forma interna se convierte en un cómodo intermediario entre forma y contenido, eslabón que permite restablecer en la obra entera la relación de motivación: más abstracta que la forma, más estructurada que el contenido.

En todo lo que precede está presente —aunque el concepto no aparezca claramente formulado— lo que hemos llamado la coherencia vertical. La otra especie de coherencia atrajo menos atención; pero es Novalis quien parece tomarla en cuenta cuando habla de la cohesión necesaria de la obra de arte. La obra es una pura trama de relaciones entre los elementos que la constituyen; de allí las frecuen-

1. Para su historia cf. R. Schwinger, *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, Munich, 1935 (son las noventa primeras páginas de una obra colectiva).

tes asimilaciones que Novalis hace entre poesía, música y matemáticas (cada una de esas actividades vuelve aún más explícito ese rasgo de coherencia interna).

> La lengua es un instrumento musical para las ideas. (...) Una fuga es enteramente lógica, enteramente científica. Podemos tratarla, además, poéticamente (VI, 492). El álgebra es la poesía (VI, 244). Se debe escribir como se compone música (VII, 51).

O en una fórmula unificadora:

> La lógica, en sentido general, comprende las mismas ciencias o será dividida de la misma manera que el arte tonal y la ciencia del lenguaje. La lingüística aplicada y la lógica aplicada se unen y forman una ciencia superior de las conexiones *(Verbindungswissenschaft).*

La obra de arte no es más que conexiones; es, en cierto modo, la definición de la poesía. "Es difícil definir en qué consiste en verdad la esencia de la poesía. Es una coherencia infinita y simple, sin embargo" (VII, 284). La poesía transforma el discurso haciendo necesario cada uno de sus elementos: "La poesía eleva cada elemento aislado mediante una conexión particular con el resto del conjunto, con el todo" (III, 29). La coherencia desempeña aquí el papel asumido por la motivación en Diderot, Lessing o A. W. Schlegel; la motivación se vuelve a su vez "horizontal". A partir de este momento sólo queda un paso por dar hacia el análisis formal de los textos, y Novalis no deja de esbozarlo a propósito de *Wilhelm Meister* —es decir, de la novela—, estableciendo un verdadero inventario de los "posibles narrativos". Así se inicia el paso de lo paradigmático a lo sintagmático, de la semejanza a la participación —aunque la relación ideal, para Novalis y para los demás, sea la de un elemento que a la vez es parte e imagen del todo, de manera tal que "participa" sin dejar de "asemejarse".

Un desarrollo algo marginal respecto de la corriente principal de la estética romántica, y a pesar de ello estrechamen-

te ligado a las ideas románticas sobre la coherencia de la obra, es el que concierne al círculo hermenéutico. El "círculo" mismo es más bien un resultado de la coherencia integral de la obra; no es de asombrarse, pues, que Ast, el discípulo de F. Schlegel y de Schelling, sea quien formule la teoría, juntamente con Schleiermacher, amigo de esos autores. Pero como en cierta medida ocurre en el pasaje de A. W. Schlegel sobre la crítica orgánica, esos teóricos de la interpretación que son Ast y Schleiermacher no oponen dos especies de obras (orgánicas y mecánicas, motivadas e inmotivadas); admiten, de manera implícita o explícita, que todas las obras son coherentes. No advertirlo o no saber evidenciar esa unidad es simplemente un error de interpretación.

Ast, por ejemplo, escribe:

> El verdadero ser de las cosas sólo puede conocerse si restituimos su vida exterior al interior, al espíritu: si exterior e interior se unifican armoniosamente. El interior apenas puede subsistir sin el exterior, y a la inversa (pues la existencia del interior sólo puede probarse mediante su exteriorización, y a su vez la exterioridad no es otra cosa que la salida del interior y, por lo tanto, supone un interior como su principio); y es muy difícil separar el uno del otro: ambos tienen una misma vida y la verdad de toda vida es su unidad (*Grundriss*, págs. 1-2).

Toda cosa es, pues, una unidad inseparable de exterior y de interior, de forma y de contenido. La tarea del conocimiento consiste en restablecer esa relación, sea cual fuere el sentido (vertical u horizontal):

> La verdad sólo reside en la idea del todo, en el encadenamiento correcto y armonioso de todas las instancias particulares en un conjunto viviente. Por eso sólo posee una visión genuina de la antigüedad quien juzga cada cosa particular en el espíritu del todo. (*Grundiss*, p. 25).

Pero esta solidaridad de las partes (segmentos o estratos) entre sí y entre las partes y el todo no tarda en plantear un

problema al conocimiento, que resulta precisamente de esta determinación recíproca. ¿Cómo conocer cada parte, puesto que siempre supone el conocimiento de la otra? Schelling había planteado el problema con toda la precisión necesaria (en el *Sistema*).

> Puesto que la idea del Todo sólo puede concebirse cuando aparece realizada en las partes y, por otro lado, las partes no son posibles sino en función del Todo, parece haber una contradicción... (III, pág. 624).

Esa aparente contradicción recibirá el nombre de *círculo hermenéutico.* He aquí la formulación de Ast:

> Pero si sólo podemos conocer el espíritu de la Antigüedad toda a través de su manifestación en las obras de los escritores y éstas presuponen a su vez el conocimiento del espíritu universal, ¿cómo es posible conocer lo particular, ya que presupone el conocimiento del todo (y únicamente podemos aprehender el uno después del otro, nunca el todo al mismo tiempo)? Que yo no pueda conocer a, b, c, etc., sino por A, y este A, a su vez, únicamente por a, b, c, etc., es un círculo insoluble si A y a, b, c, se piensan como opuestos que se condicionan y presuponen mutuamente, sin que se reconozca su unidad (*Grundlinien,* págs. 179-180).

¿Cómo salir de este círculo vicioso? La respuesta de Ast es simple, demasiado simple, quizá. Cada parte del todo, dice, es al mismo tiempo una imagen de él; el todo ya se nos da en cada parte y no hay por qué persistir en buscarlo en otra parte. Para Ast, el círculo, finalmente, no existe.

> A no proviene de a, b, c, etc., no está compuesto por ellos, sino que los precede, los penetra a todos de la misma manera; a, b, c, no son, pues, otra cosa que representaciones individuales del A único; a, b, c, residen ya originariamente en A. Esos miembros son despliegues particulares del A único, que ya reside en cada

uno de un modo particular y no necesito recorrer primero la serie infinita de las instancias para descubrir su unidad.

Sólo así es posible conocer lo particular por el todo y, a la inversa, el todo por lo particular; pues ambos se dan conjuntamente en cada particularidad. Al plantear a, planteo A, pues aquél no es sino la revelación *(Offenbarung)* de éste y, por lo tanto, lo particular coincide con el todo; y cuanto más avanzo en la aprehensión de lo particular, recorriendo la línea a, b, c, etc., tanto más manifiesto y evidente se me vuelve el espíritu, tanto más se despliega la idea del todo, que ya ha nacido en mí a través del primer miembro de la serie (*Grundlinien,* págs. 180-181).

Schleiermacher no dirá otra cosa: cada objeto singular implica el conocimiento de una totalidad que, sin embargo, sólo está hecha de esos objetos singulares; la solución que propone (ya implícita en Ast) es que se adquiera en primer término un rápido conocimiento del conjunto, antes de profundizar en las partes. ¿No es lo que ya sugería F. Schlegel con la palabra *cíclico,* en un cuaderno de notas que sin duda tanto Ast como Schleiermacher habían consultado? "¿El método cíclico será exclusivamente filológico?" "Toda lectura crítica... es cíclica." "Debemos llegar muy rápido al presentimiento del todo mediante una aplicación del método cíclico" (*Philosophie der Philologie,* págs. 48, 50, 53). Schleiermacher, por su parte, escribe:

Toda cosa particular sólo puede comprenderse por medio del todo y, por lo tanto, toda explicación de lo particular presupone ya la comprensión del todo (página 160). Aun en el interior de un solo escrito no puede comprenderse lo particular sino a partir del todo; por eso una lectura rápida que dé una visión de conjunto del todo debe preceder la interpretación más precisa (pág. 89).

Esto es válido para las dos interpretaciones propuestas por Schleiermacher: la gramatical y la técnica. La comprensión

del enunciado lingüístico particular implica tanto el conocimiento de toda la lengua (gramática, vocabulario) como de todo el discurso (o conjunto de los escritos del autor [1]).

Signos motivados, forma orgánica y forma interna, cohesión y conexión de los elementos poéticos, círculo hermenéutico: son algunas manifestaciones variadas, aunque unificadas, de una misma idea: la necesaria coherencia interna. Una vez más, podemos observar que los rasgos característicos de la estética romántica, si se desprenden unos de otros, pueden hallarse en desacuerdo, o sea en mutua contradicción: así, la valorización de la coherencia no armoniza siempre con la de lo inacabado. Lo cual quizá explique por qué a partir de ese momento los dos preceptos serán asumidos por escuelas artísticas diferentes; aun entre los románticos alemanes, no son por fuerza los mismos autores quienes defienden ambas tesis (cosa que no les impide estar muy vinculados y hasta ser hermanos, como es el caso de August Wilhelm y Friedrich Schlegel).

SINTETISMO

Exigir la unidad de la forma y el contenido, o de lo material y lo espiritual, es afirmar la unidad de dos contrarios. Los románticos responden a esta exigencia, que desborda en demasía el postulado de coherencia de la obra. F. Schlegel define a la vez la idea en general y el concepto clave de ironía: "Una idea es un concepto cumplido hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, el intercambio incesante y autocreador de dos pensamientos en conflicto" (*A*, 121; lo cual nos recuerda las características de la simfilosofía). Y Novalis sueña con una lógica donde se suprimiría la ley del tercero excluido. "Anular el principio de contradicción es quizá la más elevada tarea de la lógica superior" (VIII, 180). El *sintetismo*, o fusión de los contrarios, es un rasgo constitutivo de la estética romántica.

---

1. Analizo en detalle estas formas de interpretación, así como las demás nociones de la hermenéutica contemporánea, en *Estrategias de la interpretación,* que se publicará próximamente.

Schelling contribuye más que cualquier otro autor romántico a la afirmación del sintetismo. Pudo encontrar precursores en una larga tradición filosófica: desde Nicolás de Cusa hasta Kant; pero nadie concede a esta figura un papel comparable al que Schelling le asigna: toda la *filosofía de la identidad* se basa en ella. Lo que nos interesa, en este contexto, es qué es al arte, sobre todo, al que corresponde el honor de reabsorber todos los contrarios. Por eso el arte está en la cumbre de la construcción que expone el *Sistema del idealismo trascendental;* también por eso, sin duda, Schelling, filósofo, se interesa en el arte. Esta afirmación del papel desempeñado por el arte tiene el peso de una definición y Schelling vuelve una y otra vez sobre este punto.

> Así como nace del sentimiento de una contradicción aparentemente irreductible, la creación artística culmina, como lo admiten todos los artistas y quienes participan de su entusiasmo, en el sentimiento de una armonía *infinita* (III, pág. 617). Toda creación artística se basa en el desdoblamiento infinito de actividades opuestas, que aparece totalmente suprimido en cada obra de arte (III, pág. 626). El poder poético... es capaz de pensar lo contradictorio y de operar su síntesis (III, pág. 626).

El artista parte de la oposición de los contrarios para llegar a su reabsorción; el reconocimiento de esos dos momentos es necesario. Otro tanto afirma la definición del genio:

> Lo que distingue el genio de todo lo que no es más que simple talento o simple habilidad es que sólo él es capaz de reducir contradicciones que, sin él, permanecerían irreductibles (III, pág. 624),

así como la de la belleza:

> En la obra de arte (...) nos encontramos en presencia de un Infinito representado de manera finita. Pero el Infinito representado es Belleza (III, pág. 620).

El arte reabsorbe todas las oposiciones; por eso es superfluo enumerarlas una por una. Sin embargo, algunas son más importantes que otras. En el *Sistema del idealismo trascendental,* Schelling insiste particularmente en la oposición entre el consciente y el inconsciente.

> El consciente y el inconsciente no deben ser sino uno en el producto del arte (III, pág. 614). La obra de arte representa para nosotros la identidad del consciente y el inconsciente (III, pág. 619).

En la *Filosofía del arte,* esta pareja de categorías se une a otra, libertad y necesidad, mientras que la afirmación global permanece invariable:

> El arte es una síntesis absoluta o una interpretación mutua de la libertad y de la necesidad (V, pág. 383). Necesidad y libertad se vinculan como el inconsciente y el consciente. El arte se basa, pues, en la identidad de las actividades consciente e inconsciente (V, pág. 384).

En Friedrich Schlegel, los términos son "intencional" e "instintivo": "En cada buen poema, todo debe ser intención y todo debe ser instinto. Es así como se vuelve ideal" (*L,* 23). O bien, arte y naturaleza: "Está logrado lo que es a la vez natural y artificial" (*A,* 419); Fr. Schlegel hablará también de ese "intercambio maravilloso y eterno de entusiasmo e ironía" (*GP,* págs. 318-319).

Esta primera oposición y su reabsorción se refieren al proceso de creación; por otro lado, la fusión forma-contenido, o materia-espíritu, o real-ideal, etc., nos son familiares como característica de la obra de arte misma. Veamos algunas fórmulas, entre otras. Según Schelling, forma y materia surgen inseparables del arte (V, pág. 130), el arte es la indiferencia de lo real y lo ideal (V, pág. 380). F. Schlegel describe el arte como la interpenetración de la alegoría y la personificación, que a su vez define así: "En la base de la personificación se encuentra el imperativo: *Haz espiritual todo lo sensible.* De la alegoría: *Haz sensible todo lo*

espiritual. Los dos conjuntos dan la determinación del arte" (*LN*, pág. 221). Novalis es más lacónico y más general: "Para el hombre, la ecuación es: cuerpo = alma; para la especie humana: hombre = mujer" (VI, 624).

La interpenetración de lo masculino y lo femenino reaparece en Schelling, quien estaría dispuesto a afirmar que la única razón de la castración en la Antigüedad era crear para el arte objetos que le permitieran alcanzar la más alta perfección.

> Fuera de la moderación general, los artistas griegos procuraban imitar en el arte esas naturalezas donde se fundían lo masculino y lo femenino, que la molicie asiática producía mediante la castración de tiernos jóvenes; así procuraban representar de algún modo un estado de no separación y de identidad de los géneros. Tal estado, adquirido mediante una especie de equilibrio que no es pura anulación, sino verdadera amalgama de los dos caracteres opuestos, pertenece a las cumbres que el arte ha sabido alcanzar (V, págs. 615-616).

Schelling insiste especialmente en la reabsorción producida en el arte entre lo general y lo particular. "Lo *en sí* de la poesía es el de todo arte: es la representación del absoluto o del universo en un particular" (V, pág. 634). Cada parte de la obra es al mismo tiempo un todo.

> Es una reunión de lo particular y lo general lo que encontramos en cada ser orgánico, así como en cada obra poética donde, por ejemplo, las diferentes figuras son un miembro que sirve al todo y, sin embargo, en la formación perfecta de la obra cada una de ellas es un absoluto en sí mismo (V, pág. 367).

El modo de significación artística es una interpenetración de lo general y lo particular (lo cual nos remite en este caso al significado y el significante):

> La exigencia de la representación artística absoluta es representación con *indiferencia completa* y en es-

pecial de tal manera que lo general sea enteramente lo particular y lo particular sea al mismo tiempo todo lo general, y no que lo signifique (V, pág. 411).

La oposición entre lo general y lo particular es, a su vez, solidaria de varias otras, como espíritu y materia, ideal y real, verdad y acción:

> Podemos decir que la belleza está presente siempre que luz y materia, ideal y real se toquen. La belleza no es sólo lo general o lo ideal (eso, es la verdad), ni lo puro real (eso se da en la acción); no es, pues, sino la perfecta interpenetración o incorporación mutua de ambos (V, pág. 382).

Es rasgo propio del espíritu romántico aspirar a la fusión de los contrarios, sean cuales fueren, como lo testimonian estas enumeraciones algo caóticas de A. W. Schlegel: "los románticos amalgaman de la manera más íntima todos los contrarios, la naturaleza y el arte, la prosa y la poesía, lo serio y lo cómico, el recuerdo y el presentimiento, la espiritualidad y la sensualidad, lo terrestre y lo divino, la vida y la muerte" (*Vorlesungen*, II, pág. 112); o de Novalis: "Son aleaciones llenas de espíritu las que fusionan, por ejemplo, judío y cosmopolita, infancia y sensatez, bandolerismo y nobleza de alma, hetairismo y virtud, exceso y falta de juicio en el candor, y así sucesivamente hasta el infinito" (t. I, pág. 365). F. Schlegel supo aplicarse a sí mismo las consecuencias irónicas de este principio: "Es tan mortal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Por lo tanto, debe decidirse a reunir ambos rasgos". (*A*, 53).

Esta valorización de la amalgama de esencias separadas tiene implicaciones para el sistema romántico de los géneros. Friedrich Schlegel, que se ocupó de él más que los otros, asume una actitud ambigua: por un lado, fiel a la enseñanza de Lessing, reconoce las presiones ejercidas por la forma literaria sobre la obra individual; por otro lado, sin embargo, aprecia la diferencia irreductible de cada obra, anunciando así la actitud extrema de un Croce: "Las es-

pecies poéticas modernas son una sola o aparecen en número infinito. Cada poema, un género en sí" (*LN*, 1090). Es precisamente su admiración por el sintetismo la que inclinará la balanza en el sentido de la superación de los géneros: pondrá en el vértice de la pirámide poética un género, pero que habrá de ser la amalgama de todos los demás géneros, puros o ya mixtos: la novela, en el sentido romántico de la palabra. "La novela es una mezcla de todas las especies poéticas, de la poesía natural desprovista de artificios y de los géneros mixtos de la poesía artística" (*LN*, 55). Y esta mezcla supera los límites de la literatura: engloba todos los discursos.

> Toda la historia de la poesía moderna es un comentario continuo del breve texto de la filosofía: todo arte debe convertirse en ciencia, y toda ciencia en arte; poesía y filosofía deben reunirse (*L*, 115).

La palabra misma "romanticismo" se determina por referencia a esta síntesis de los contrarios. "Romántico" (que remite a la época del arte cristiano y al arte del Renacimiento, por oposición al arte griego), se define sin duda en su relación con "clásico". Y los dos términos están relacionados con la fusión de los contrarios; sólo que tal relación no es la misma. Los textos fundamentales son, una vez más, los de Schelling, que no opone clásico y romántico, sino naturaleza y arte: cada uno realiza una amalgama de los contrarios; pero la amalgama de la naturaleza es, en cierto modo, anterior a la separación de los contrarios: es *sincretismo*, mientras que la amalgama del arte es posterior a ella: es lo que llamo aquí *sintetismo*. Schelling escribe en el *Sistema*:

> La obra de arte difiere del producto natural por el hecho de que el ser orgánico presenta aún en el estado de indivisión lo que la producción artística representa después de la división, pero reunido (III, pág. 621).

Y en la *Filosofía del arte*:

> La obra orgánica de la naturaleza presenta la misma indiferencia aún inseparada, mientras que la obra de arte la presenta *después* de la separación, pero siempre como indiferencia (V, pág. 384).

A. W. Schlegel es el autor de la distinción más popular entre clásicos y románticos; está calcada de la distinción entre naturaleza y arte, tal como aparece en Schelling. Los clásicos pertenecen al sincretismo, los románticos practican el sintetismo.

> El ideal griego de la humanidad era la perfecta concordia y proporción de todas las facultades, una armonía natural. Los modernos, por el contrario, han adquirido la conciencia de un desdoblamiento interior que hace imposible ese ideal. Por eso su poesía tiende a conciliar, a amalgamar de manera inseparable esos dos mundos entre los cuales nos sentimos divididos: el de lo espiritual y el de lo sensible. (...) En el arte y la poesía griega, hay una unidad original e inconsciente entre forma y materia; en los modernos, en la medida en que permanecen fieles a su espíritu particular, se buscará una interpenetración interna de ambos, como de dos contrarios (*Vorlesungen*, I, página 26).

Esta definición de los modernos o de los románticos crea un problema previsible desde el punto de vista lógico y que no deja de plantearse en la práctica. Si el romanticismo se define por la absorción de todos los contrarios, es inevitable que encuentre en su camino la pareja de lo clásico y lo romántico; si la absorbe, realizará una de esas paradojas que Russell sabía explicar, y según la cual un conjunto llega a figurar a título de elemento en su propio interior. Tal avidez tiene consecuencias nefastas: ya no permite la separación entre clásicos y románticos, y hasta vacía de todo sentido el término mismo de "romántico".

Esta transformación del concepto se observa en particular en F. Schlegel. En la *Conversación sobre la poesía,* F. Schlegel define por boca de Marco, uno de sus personajes, la "misión suprema de toda poesía" como "la armonía entre lo clásico y lo romántico" (pág. 346); y a través de Antonio, otro personaje, declara (afirmando a la vez la supremacía del romanticismo y su disolución): "Toda poesía debe ser romántica" (pág. 335).

LO INDECIBLE

El arte expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera. Esta afirmación de los románticos es con frecuencia más la comprobación de una diferencia tipológica que un credo místico (aunque también esto ocurra). Friedrich Schlegel había tomado la precaución de distinguirse de quienes se niegan a todo análisis del hecho poético, so pretexto de que el arte es el único capaz de expresar lo que expresa:

> Si algunos aficionados místicos al arte, que ven en toda crítica una disección y consideran toda disección como una destrucción del placer, pensaran de manera consecuente, la interjección sería el mejor juicio sobre la obra de arte más estimada. Por lo demás, hay críticos que sólo prorrumpen en interjecciones, aunque de manera más extensa (*L,* 57).

El propio Novalis es igualmente categórico:

> Estoy persuadido de que se llega más rápidamente a *verdaderas revelaciones* mediante un frío entendimiento técnico y un sereno sentido moral, que a través de la fantasía, la cual sólo parece llevarnos al reino de los espectros, esa antípoda del verdadero cielo.

Y hará decir a Klingsohr, en *Heinrich von Ofterdingen*:

> El fresco y vivificante calor de un alma poética es lo contrario de la vehemente fiebre de un corazón

> enfermo. Esta fiebre es pobre, entorpece y sólo es momentánea. El otro calor, lúcido y puro, discierne con nitidez todas las formas y cada contorno, favorece la multiplicación de relaciones diferentes, es eterno en sí mismo (t. I, pág. 166).

Cuando se llega a este punto —el contenido indecible del arte—, es difícil no remitirse a ese párrafo de la *Crítica del juicio* donde Kant se refiere a las ideas estéticas, concepto esencial en su sistema: "En general puede decirse que la belleza (ya se trate de belleza natural o de belleza artística) es la *expresión* de ideas estéticas" (pág. 149). Las "ideas estéticas" son, pues, el contenido de las obras de arte. Pero ¿qué es una idea estética?

> Por la expresión "Idea estética" entiendo la representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que ningún pensamiento determinado —es decir, de *concepto*— pueda serle adecuado y que, por consiguiente, ninguna lengua puede alcanzar del todo y hacer inteligible (págs. 143-144). En una palabra: la Idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado y que se encuentra relacionado a tal diversidad de representaciones parciales en el libre uso de éstas, que ninguna expresión que designe un concepto determinado pueda ser encontrada por ella, y que hace pensar, en más de un concepto, muchas cosas indecibles, cuyo sentimiento anima la facultad de conocimiento y que inspira un espíritu a la letra del lenguaje (pág. 146).

Dejo de lado la ubicación de esta categoría en el conjunto conceptual kantiano. Podemos atenernos aquí a las siguientes características de la idea estética: es lo que expresa el arte; la misma cosa no puede ser dicha mediante ninguna fórmula lingüística: el arte expresa lo que la lengua no dice. Esta imposibilidad inicial provoca una actividad de compensación que, en el lugar de lo indecible central, dice

una infinidad de asociaciones marginales. Sustrayéndose a la lengua, la idea estética le ofrece en verdad un papel envidiable, pues es interminable: cuanto menos se creía poseer, tanto más se tiene.

Las formas que transmiten las ideas estéticas son los atributos estéticos:

> Esas formas, que no constituyen la presentación misma de un concepto dado, pero que sólo expresan, como representaciones secundarias de la imaginación, las consecuencias y el parentesco de ese concepto con otros, reciben el nombre de *atributos* (estéticos) de un objeto cuyo concepto, como idea de la razón, nunca puede presentarse adecuadamente (págs. 144-145).

El vocabulario utilizado por Kant para designar la relación entre el concepto indecible y las formas que lo evocan es revelador: las "consecuencias", el "parentesco"; funciona, dice Kant en otra parte, "siempre de acuerdo con leyes analógicas" (pág. 144): no estamos lejos de la matriz trópica establecida por la retórica y fundada en las categorías de participación, causalidad, semejanza.

Aunque el lenguaje sea su material, la poesía está dotada de atributos estéticos y por lo tanto puede expresar las ideas estéticas inaccesibles a ese lenguaje mismo; en el interior del lenguaje, es lo que permite transmitir lo indecible.

> El arte no realiza eso sólo en la pintura o la escultura (donde suele emplearse el término atributo); también la poesía y la elocuencia deben el alma que anima sus obras sólo a los atributos estéticos de los objetos, que acompañan a los atributos lógicos y dan a la imaginación un impulso para pensar, aunque de manera inexplícita, más de lo que puede pensarse en un concepto determinado y, por consiguiente, de lo que puede comprenderse en una expresión determinada (pág. 145).

El lenguaje poético (el arte en el lenguaje) se opone al lenguaje no poético por esta sobreabundancia de sentido, aunque no tenga la nitidez, la explicitación de los atributos lógicos y de los conceptos. O, como insiste Kant, "suscita en nosotros una multitud de sensaciones y de representaciones secundarias, para las cuales no se encuentra expresión" (pág. 145). La pluralidad de las representaciones secundarias compensa la falta de una representación principal; el lenguaje lógico es adecuado, el lenguaje poético no lo es, pero gracias a la pluralidad, expresa lo indecible. También esta es una definición del genio (diferente de la de Schelling).

Entre los románticos alemanes, Wackenroder es el que más se acerca a la imagen que nos hacemos, tradicionalmente, del personaje romántico: es sentimental, irracional y ama el arte por encima de todo. No es casual que en este discípulo de Moritz se encuentren los desarrollos más amplios acerca del arte como expresión de lo indecible. Por lo demás, el arte no es el único que está en la cima de las actividades humanas: comparte ese lugar con la religión. Wackenroder mantiene esa comparación a lo largo de todos sus escritos, en nombre de una común irracionalidad.

Este carácter irracional del arte se manifiesta en el transcurso de un proceso entero que lleva del creador al consumidor: el creador nunca podría explicar cómo ha producido una determinada forma; el consumidor nunca llegaría a comprenderla del todo. Pero la insistencia en lo irracional es máxima cuando se trata de caracterizar la obra de arte misma. Y si a veces la naturaleza será asimilada al arte, es porque ambas son "lenguajes maravillosos" que contrastan con la pobre lengua de las palabras.

El lenguaje verbal sólo puede expresar lo irracional, lo terrestre, lo visible.

> Mediante palabras reinamos sobre la tierra entera; mediante palabras adquirimos sin gran esfuerzo todos los tesoros de la tierra. Unicamente lo invisible que planea por encima de nosotros no puede descender en nuestra alma al llamado de las palabras (pág. 171).

> El lenguaje sólo puede contar y nombrar míseramente los cambios, pero sin hacernos visibles las transformaciones continuas de las gotas de agua (pág. 367).

El lenguaje de las palabras no aprehende lo invisible ni lo continuo; es "la tumba del furor íntimo del corazón" (pág. 367). Por eso es particularmente ineficaz para la descripción de las obras de arte. "En el sentido en que apunto no existe en verdad ningún medio para describir una imagen bella o un cuadro bello" (pág. 133).

El arte (y la naturaleza), en cambio, permiten a los hombres "aprehender y comprender las cosas celestes en toda su fuerza" (pág. 171). El arte expresa "cosas misteriosas que no puedo expresar con palabras" (pág. 173). Estas cosas misteriosas o celestes equivalentes de las "ideas estéticas" de Kant, constituyen la índole de las obras de arte; por lo tanto, tomadas desde el punto de vista de la razón, las obras de arte siempre parecerán oscuras, misteriosas, indescriptibles. La música crea la impresión de algo oscuro e indescriptible (pág. 359), su lenguaje es oscuro y misterioso (pág. 249). El lenguaje del arte es intraducible a la lengua de las palabras (pág. 345); y Wackenroder exclama:

> ¿Qué pretenden los razonadores timoratos e inseguros que exigen para cada una de los cientos de obras musicales una explicación en palabras, sin poder resignarse a admitir que no existe para cada una de ellas una significación expresable, como para un cuadro pintado? ¿Aspiran a medir el lenguaje más rico con la vara más pobre y fundir en la palabra lo que desprecia la palabra? (pág. 367).

Como en Kant, esta imposibilidad de nombrar con palabras el contenido del arte, esta intraducibilidad de la obra artística está en cierto modo compensada por la interpretación plural, infinita, que suscita la obra misma.

> Un cuadro precioso no es un párrafo de un manual de enseñanza que puedo dejar de lado, como una ca-

parazón inútil, cuando tras un breve esfuerzo he extraído la significación de las palabras: más aún, en el caso de las obras de arte excelentes el goce dura siempre, sin cesar. Creemos siempre penetrar en ellas cada vez más profundamente, y sin embargo siempre despiertan de nuevo nuestros sentidos y no vemos límite donde nuestra alma podría haberlas agotado (pág. 199).

Lo indecible provoca, también en este caso, una sobreabundancia de palabras, un desbordamiento del significante por el significado.

¿Es preciso agregar que Wackenroder no vacila en la elección de su lenguaje preferido? Sólo se siente feliz en "el país de la música, donde todas nuestras dudas y nuestros sufrimientos se pierden en un mar sonoro, donde olvidamos todos los graznidos de los hombres, donde ninguna algarabía de palabras y de lenguaje, ninguna confusión de letras y jeroglíficos monstruosos nos produce vértigo, pero donde un suave toque cura súbitamente toda angustia de nuestro corazón" (pág. 329).

Este conjunto de afirmaciones —las palabras del lenguaje cotidiano no pueden traducir lo que expresa el arte; y tal imposibilidad hace surgir una infinidad de interpretaciones— reaparece intacta entre los miembros de la *Athenaeum*. No es sorprendente: que la poesía sea intraducible es una afirmación solidaria de la de su intransitividad; que su sentido sea inagotable es equivalente a su naturaleza en devenir permanente y a su índole orgánica. Friedrich Schlegel se consagrará a describir los dos términos de esta relación, el arte y su contenido; al hacerlo, retomará una idea que ya era familiar a Orígenes o a Clemente de Alejandría: sólo es posible hablar de manera indirecta acerca de lo divino. (Orígenes escribía, por ejemplo: "Existen materias cuya significación no podría expresarse como se debe por medio de ninguna palabra del lenguaje humano", *Tratado de los principios,* IV, 3, 15); y Clemente: "Todos los que trataron acerca de la divinidad, tanto los bárbaros

como los griegos, ocultaron los principios de las cosas, y transmitieron la verdad por medio de enigmas, de símbolos, después de alegorías, de metáforas y otros procedimientos análogos; tales los oráculos de los griegos, y no en vano Apolo Pitio se denomina "oblicuo", *Stromata*, V, 4, 21, 4). Ludovico declara en la *Conversación sobre la poesía*: "Sólo alegóricamente puede decirse lo más elevado, precisamente porque es inexpresable" (pág. 324); y Antonio: "Lo divino sólo de manera indirecta puede comunicarse y exteriorizarse en la esfera de la naturaleza" (pág. 334; la segunda versión de este texto reemplaza "lo divino" por "lo puramente espiritual"). Una nota inédita llega a establecer una solidaridad mutua entre el modo de expresión indirecto o alegórico y la índole divina de tal mensaje: el sentido de la alegoría participa necesariamente de lo divino (debemos tener presente que para Friedrich Schlegel el término "alegoría" tiene un sentido genérico y no se opone, como en otros románticos, a "símbolo"). "Toda alegoría significa a Dios, y sólo puede hablarse de Dios alegóricamente" (XVIII, V. 315). Este contenido, que Wackenroder llamaba "celestial", no sólo se expresa mediante el arte, sino también mediante toda expresión indirecta o alegórica. Por una parte, pues, "toda obra de arte es una alusión al infinito" (XVIII, V. 1140); por la otra, "los símbolos son signos, representantes de elementos que nunca son representables en sí mismos" (XVIII, V. 1197). A la vez, la expresión indirecta no sólo está presente en la poesía: es su principio constructor.

> La alegoría es el centro del juego y de la apariencia poéticos (XVIII, IV. 666). La alegoría, los símbolos, la personificación, así como la simetría y las figuras retóricas, son *principios* de la poesía, no elementos: los *elementos* son una masa muerta (XVIII, IV. 148).

El lenguaje común es incapaz de llegar a esas alturas, la poesía es intraducible en prosa y la *crítica* del *arte* es una contradicción entre los términos. "La crítica de la poesía es un sin sentido", escribe Novalis (VII. 304). O

más bien, es posible pero, como lo sugería Moritz, con la condición de que ella misma se vuelva poesía, música, pintura. "Sólo en poesía puede hablarse con propiedad de poesía", "una teoría de la novela debería ser ella misma una novela", afirman los personajes de la *Conversación*; y en un fragmento del *Liceo* leemos:

> La poesía sólo puede criticarse por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea a su vez una obra de arte (ya por la materia —como representación de la impresión necesaria en su devenir—, ya por una forma bella y un tono liberal, en el espíritu de las antiguas sátiras romanas), no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte (*L*, 117).

Como el arte expresa lo indecible, su interpretación es infinita. Para Schelling, "toda obra de arte genuina... se presta a infinitas interpretaciones sin que podamos decir si tal infinitud es la obra del artista mismo o reside sólo en la obra" (III, pág .620). Para A. W. Schlegel, "la visión no poética de las cosas es la que las considera reguladas por la percepción de los sentidos y las determinaciones de la razón; la visión poética es la que las interpreta continuamente y ve en ellas una inagotable índole figurativa" (*Die Kunstlehre*, pág. 81). La poesía se define por la pluralidad de sentidos.

ATHENAEUM 116

> [1] La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [2] Su vocación no es sólo unificar de nuevo todos los géneros aislados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica. [3] La poesía quiere y también debe unas veces mezclar, otras veces amalgamar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural; debe lograr que la poesía sea viviente y social, y que la vida y la sociedad sean poéticas; debe poetizar el *Witz* y

llenar y saturar las formas del arte con toda clase de materias formadoras sólidas, y animarlas con pulsaciones del humor. [4] Abarca todo lo que es sólo poético, desde el más vasto sistema de arte que contiene en sí varios otros, hasta el suspiro y el beso, inspirados por el niño-poeta en un canto sin arte. [5] Puede perderse a tal punto en lo representado que creeríamos que su finalidad única y definitiva consistiría en caracterizar las individualidades poéticas de toda índole; sin embargo, no existe ninguna forma apta para expresar plenamente el espíritu del autor: de tal manera que el artista que sólo quisiera escribir una novela se representaría fortuitamente a sí mismo. [6] Como la epopeya, puede convertirse en un espejo de todo el mundo que la rodea, un cuadro del siglo. [7] Y sin embargo, aún mejor puede flotar en el medio, entre lo representado y lo representante, sostenida por las alas de la reflexión poética, libre de todo interés real e ideal, y dar a esta reflexión una fuerza siempre creciente y multiplicarla como una serie infinita de espejos. [8] Es capaz de la formación más alta y completa, no sólo desde dentro hacia el exterior, sino también desde el exterior hacia el interior; de tal modo que organice de manera semejante todas las partes de lo que debe ser un todo en sus productos: y así abrirse a la perspectiva de un clasicismo en crecimiento ilimitado. [9] La poesía romántica es entre las artes lo que el *Witz* es a la filosofía y lo que la sociedad, las relaciones, la amistad y el amor son en la vida. [10] Las demás formas de poesía ya se han cumplido y ahora pueden disecarse por completo. [11] La poesía romántica aún está en desarrollo; su índole específica consiste en que sólo puede desarrollarse eternamente, sin cumplirse nunca. [12] No puede ser agotada por ninguna teoría y sólo una crítica adivinatoria debería atreverse al intento de caracterizar su ideal. [13] Sólo ella es infinita, así como sólo ella es libre, y su ley primera es que lo arbitrario del poeta

no se sujete a ninguna ley. [14] El género romántico es el único que es más que un género, el único que de algún modo es la poesía misma: pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica.

Este fragmento 116 de la *Athenaeum* es obra de Friedrich Schlegel y por lo común se lo considera el manifiesto de la escuela romántica. Lo cito aquí por encontrar en él, condensados, todos los rasgos característicos de la estética romántica, tales como los he enumerado hasta ahora. [1]

¿Cómo está compuesto este fragmento? La frase [1] es una definición de la poesía romántica, que comporta dos términos impregnados de una serie de sentidos: "universal" y "progresiva". Las frases [2] a [8] comentan el término "universal"; las frases [8] a [13] se relacionan con la palabra "progresiva". La última frase, [14], califica de nuevo el objeto en su generalidad; está, de algún modo, en el mismo nivel que [1].

"Universal", explicitado por las frases [2] a [8], adquiere aquí un sentido próximo al que he atribuido a "sintetismo" (e incidentalmente a "intransitividad"): la poesía romántica es universal en el sentido de que supera las oposiciones habituales. Se nos dan varios ejemplos en gradación. En primer término, en el seno mismo de la poesía, sintetiza todos los géneros, inclusive la poesía artificial y la poesía natural (popular); además, elevándose en un grado de importancia, la síntesis tiene alcance en las diferentes especies de discursos (la poesía no es más que un ejemplo entre ellos): poesía, elocuencia, filosofía, o bien poesía y prosa. Después se supera el ámbito del lenguaje: la síntesis se produce entre poesía y vida, forma y materia, espíritu e intuición o, en el ámbito de la creación, entre genio y sentido crítico. En esta gradación, Schlegel ha anulado una antigua separación entre la poesía y lo que no es poesía, y así ha transformado la definición misma de la poesía:

1. Se encontrará un comentario línea por línea del fragmento 116 en la introducción al volumen II de la *Kritische Ausgabe*, págs. LIX-LXIV, debida a Hans Eichner.

existe un movimiento ininterrumpido desde el suspiro del niño, que por ese suspiro participa de la poesía (*das dichtende Kind*), hasta las construcciones poéticas más complejas: la poesía es aprehendida, en su génesis, a partir de las formas discursivas más elementales.

La frase [5] explora otras dos oposiciones señaladas por la poesía romántica; la dificultad de su interpretación proviene de que la expresión misma de Schlegel participa de este intercambio de contrarios, que constituye su objeto. Después de la primera proposición ("puede a tal punto perderse en lo representado") y el comienzo de la segunda ("que creeríamos que su finalidad última y definitiva consistiría en. . ."), esperamos una continuación del género: "representar el mundo y no expresar lo individual". Pero como si el comienzo dijera exactamente lo contrario de lo que en verdad ha afirmado (unificación de los opuestos), Schlegel prosigue: "caracterizar las individualidades poéticas de toda índole". La misma inversión se reproduce en la segunda mitad de la frase: después de "sin embargo, no existe ninguna forma apta para expresar plenamente el espíritu del autor", esperamos "de manera que un artista que sólo quisiera representarse a sí mismo escribiría fortuitamente una novela", encontramos de nuevo invertida la conclusión: "de tal manera que el artista que sólo quisiera escribir una novela se representaría fortuitamente a sí mismo". Estos encadenamientos son, por así decirlo, contrarios a la lógica; pero tal es la poesía romántica y Schlegel encuentra aquí un medio para ilustrar lo que procura decir. Así se reabsorben las oposiciones entre expresión e imitación, entre transparencia (subjetiva) y opacidad.

El resto vuelve a formas de expresión más convencionales: la distancia entre exterior e interior se recorrerá en ambos sentidos (del mismo modo la poesía se presentaba como síntesis de la personificación y la alegoría), así como, al mismo tiempo, se conservarán simultáneamente el "realismo" y el "formalismo" de la obra de arte — que flota "entre lo representado y lo representante". La metáfora aparentemente trivial del arte como espejo del mundo, que aparece

en [6], cambiará de sentido en [7]: ¿la "serie infinita de espejos" puede provenir de otra cosa que de un espejo puesto frente a otro? ¿Pero, entonces, el mundo ya sería siempre un reflejo de sí mismo? La intransitividad del arte recibirá aquí una mención rápida: el arte está "libre de todo interés".

[8] Representa la transición de "universal" a "progresivo". Pero antes de llegar a ella, Schlegel evoca al pasar otra propiedad canónica de la poesía romántica: su coherencia interna, debida a la vez al parecido entre las partes y a su integración en un todo. Es aquí donde pasamos al "crecimiento ilimitado", del cual haremos notar que califica un "clasicismo" decididamente no opuesto a la poesía romántica.

Desde [8] hasta [13], Schlegel evoca características que he designado con las palabras "producción" o "expresión de lo indecible"; ambas parecen solidarias para él. El *Witz*, el amor y la poesía son, cada uno en su propio ámbito, agentes de transformación, movimientos motores, más que sustancias aprehensibles; hasta [11] (inclusive), el acento está puesto sobre ese aspecto "en proceso" de la poesía romántica, y en este plano se opone a "otras formas de poesía".

[12] y [13] desplazan la atención hacia el aspecto inefable de este arte; es como una consecuencia de su carácter ilimitado. La teoría, que proviene de la razón y del discurso, no logra agotarlo y la única crítica eficaz de la poesía es otra forma de poesía: tal es el significado de la expresión "crítica adivinatoria". Schlegel va aún más lejos al formular una máxima que (lo sabe muy bien) otros fragmentos de la *Athenaeum* contradicen: lo arbitrario del poeta no está sujeto a ninguna ley.

Por fin, [14] entronca directamente con [1], al retomar una pregunta a la cual [2] y [10] responden de manera opuesta: ¿la poesía romántica es un género entre los demás? La respuesta no es sí ni no: como principio generador, la poesía romántica está en el fundamento de toda poesía y no se deja encerrar en un género; pero al mismo tiempo hay obras que encarnan este principio con más fortuna que otras y son las que pertenecen a lo que suele llamarse el "género romántico" *(die romantische Dichtart)*.

De lo cual surge esta frase paradójica, pero perfectamente explicable: se trata de un género que no es un género...

Athenaeum 116 aparece como el reverso de la simfilosofía: más que el pensamiento único de varios, es la afirmación plural de uno solo.

SIMBOLO Y ALEGORIA

Cuando A. W. Schlegel expone, en 1801, la doctrina romántica de manera sistemática, no deja de referirse a la obra que el año anterior ha publicado su amigo Schelling. Esta obra ya contiene, en efecto, los principios de la doctrina romántica; Schlegel la aprueba enteramente y apenas sugiere una modificación terminológica.

> Para Schelling, *lo infinito representado de manera finita* (III, pág. 620) es la belleza, definición en la cual ya está incluido lo sublime, como es forzoso. Estoy enteramente de acuerdo con esta definición; sólo preferiría mejorar esa expresión de este modo: lo bello es una representación simbólica de lo infinito. De este modo se aclara hasta qué punto lo infinito puede aparecer en lo finito. (...) ¿Cómo puede llevarse lo infinito a la superficie, a la aparición? Sólo simbólicamente, con imágenes y signos. (...) Hacer poesía (en el sentido más vasto de lo poético que es el fundamento de todas las artes) no es otra cosa que un eterno simbolizar (*Die Kunstlehre*, págs. 81-82).

Podríamos decir sin exageración que si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra, acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en ese texto: *símbolo*. Toda la estética romántica sería en ese caso y en resumidas cuentas una teoría semiótica. A la vez, para comprender el sentido moderno de la palabra "símbolo" es necesario y suficiente releer los textos románticos. En ninguna otra parte el sentido de "símbolo" aparece de manera

tan clara como en la oposición entre símbolo y alegoría, oposición inventada por los románticos y que les permite oponerse a todo cuanto no sea ellos mismos. Examinaré brevemente los principios tomados en cuenta por esa oposición.

GOETHE

> Los objetos estarán determinados por un sentimiento profundo que, cuando es puro y natural, coincidirá con los objetos mejores y más elevados y los volverá, en definitiva, simbólicos. Los objetos así representados parecen existir sólo por sí mismos y sin embargo son significativos en lo más hondo de ellos mismos, a causa del ideal que siempre implica una generalidad. Si lo simbólico indica otra cosa además de la representación, siempre lo hará de manera indirecta. (...) Ahora también existen obras de arte que brillan por la razón, el rasgo de ingenio, la galantería, y entre ellas clasificamos también todas las obras alegóricas; es de estas últimas de donde debemos esperar lo menos bueno, porque destruyen igualmente el interés por la representación misma y, por así decirlo, rechazan el espíritu en sí mismo y apartan de su mirada lo que está verdaderamente representado. Lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquel directamente (1797, JA 33, pág. 94).

Esta cita proviene de un breve artículo titulado *Sobre los objetos de las artes figurativas*, escrito en 1797 pero publicado mucho después de la muerte de Goethe. Es la primera vez que Goethe formula la oposición símbolo-alegoría en un texto destinado a la publicidad (aunque en definitiva no la alcance).

Hoy conocemos muy bien la prehistoria de esta oposición en la obra de Goethe. Hasta 1790, la palabra "símbolo" no tiene en modo alguno el sentido que habrá adquirido en la

época romántica: o bien es un simple sinónimo de otra serie de términos más usados (como alegoría, jeroglífico, cifra, emblema, etc.), o bien designa con preferencia el signo puramente arbitrario y abstracto (los símbolos matemáticos). Este segundo sentido, en particular, es habitual en los leibnizianos: por ejemplo, en Wolff. Es Kant quien, en la *Crítica de la facultad de juzgar,* invierte ese uso y lleva la palabra "símbolo" muy cerca de su sentido moderno. Lejos de caracterizar la razón abstracta, el símbolo es propio de la manera intuitiva y sensitiva de aprehender las cosas.

> Los nuevos lógicos admiten un uso de la palabra *simbólico* que es absurdo e inexacto, cuando se lo opone al modo de representación *intuitivo;* la representación simbólica, en efecto, no es más que un modo de la representación intuitiva (§ 59, pág. 174).

Schiller será un lector inmediato y atento de Kant; adoptará el nuevo uso de la palabra "símbolo"; ahora bien, es en la correspondencia entre Goethe y Schiller, durante los años que preceden a la redacción del breve artículo que hemos citado, donde la palabra "símbolo" aparece en Goethe con su nuevo sentido (lo cual no significa, sin embargo, que Kant, Schiller y Goethe tengan la misma concepción del símbolo; sólo indica que en ellos el empleo del término se opone al de los autores anteriores). Después de esas cartas, Goethe resuelve redactar un texto breve en colaboración con su amigo, el historiador del arte Heinrich Meyer; por fin cada uno de ellos escribe un artículo con el mismo título, y sólo el de Meyer se publica [1].

---

1. La génesis y la estructura del símbolo en Goethe han sido estudiadas con toda la atención necesaria por: J. I. Rouge, "Goethe et la notion du symbole", en *Goethe.* Estudios publicados para el centenario de su muerte por la Universidad de Estrasburgo, 1932, págs. 285-310; C. Müller, *Die geschichtliche Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung,* 1937; *id.,* "Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung", en *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft,* 8, 1943; M. Marache, *Le Symbole dans la pensée et*

Sea cual fuere el aporte de los predecesores de Goethe en la determinación tanto del significante como del significado de "símbolo", lo cierto es que si dejamos aparte el ensayo de Meyer (sobre el cual volveremos), es sin duda Goethe quien introdujo la oposición entre símbolo y alegoría.

En *Los objetos de las artes figurativas,* esta oposición aparece desarrollada. Goethe ya ha comparado los méritos respectivos de los diferentes objetos bajo la mirada del pintor. Pasa entonces a la manera de tratar *(die Behandlung)* los objetos, y es entonces cuando surgen los términos símbolo y alegoría. ¿En qué consiste la diferencia?

Afirmemos, ante todo, un rasgo común: símbolo y alegoría permiten representar o designar; introduciendo un término que está ausente en el texto de Goethe podríamos decir que son dos especies de signos.

La primera diferencia surge de que en la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo —pero de tal manera que no deja de significar: en otros términos, su intransitividad se da al mismo tiempo que su sintetismo. Así, el símbolo se dirige a la percepción (y a la intelección); la alegoría, en cambio, sólo se dirige a la intelección. Señalemos que Goethe da el nombre de "lo representado" a lo que para nosotros es lo representante (el objeto sensible).

Este modo de significación específica nos permite formular una segunda diferencia. La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido. El símbolo sólo significa indirectamente, de manera secundaria: ante todo se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa. En la alegoría, la designación es primaria; en el símbolo, es secundaria. Quizá podríamos decir

---

l'oeuvre de Goethe, París, 1960, en particular cap. VI (págs. 111-129) y X (págs. 206-219); B. Sorensen, *op. cit.*, cap. VII (págs. 86-132). El estudio de Rouge ofrece una buena visión de conjunto; el de Sorensen abunda en matices.

también, forzando el vocabulario de Goethe: el símbolo representa y (eventualmente) designa; la alegoría designa, pero ya no representa.

Una tercera diferencia puede deducirse de lo que Goethe atribuye al símbolo: concierne a la naturaleza de la relación significante. En el caso del símbolo, tiene un carácter muy preciso: es un paso de lo particular (el objeto) a lo general (y a lo ideal); en otros términos, la significación simbólica, para Goethe, tiene necesariamente la misma índole que el *ejemplo:* es un caso particular a través del cual (pero no en lugar del cual) se ve, mediante una especie de transparencia, la ley general de la cual emana. Lo simbólico es ejemplar, es lo típico, y eso permite considerarlo como la manifestación de una ley general. Así se confirma el valor de la relación de participación para la estética romántica, en detrimento de la relación de semejanza, que había dominado sin rival las doctrinas clásicas (y sobre todo por el sesgo de la imitación). La relación significante que está en la base misma de la alegoría no se precisa, por el momento.

Una cuarta y última diferencia reside en el modo de percepción. En el caso del símbolo, se produce una suerte de sorpresa debida a una ilusión: creíamos que la cosa se presentaba por sí misma, después descubrimos que también tiene un sentido (secundario). En cuanto a la alegoría, Goethe insiste en su parentesco con las demás manifestaciones de la razón (el ingenio, la galantería). La oposición no está realmente articulada, pero la sentimos muy inmediata: en un caso domina la razón, pero no en el otro.

★

916. Por lo tanto, podríamos llamar simbólico un uso que estaría en perfecto acuerdo con la naturaleza, en el sentido de que el color se emplearía en armonía con su efecto y la relación real expresaría de inmediato la significación. Por ejemplo, si se elige el púrpura como señal de la majestad, no habrá duda de que se habrá encontrado la expresión conveniente, como se lo ha

explicado de manera suficiente más arriba. 917. A este uso se une estrechamente otro que podríamos llamar alegórico. Este es más fortuito y arbitrario, y hasta podríamos decir convencional, en el sentido de que ante todo debe transmitirnos el sentido del signo, antes que sepamos qué significa, como ocurre, por ejemplo, con el color verde atribuido a la esperanza (1808; *JA*, 40, págs. 116-117).

Estos dos breves parágrafos figuran en la *Doctrina de los colores*, al final de la exposición didáctica, bajo el título "Uso alegórico, simbólico, místico de los colores". En efecto, aquí aparece un tercer término, "místico"; pero podríamos dejarlo de lado, pues simbólico y alegórico participan nuevamente de la calidad significante, que no es determinante para el uso místico del color.

La oposición enunciada en el pasaje citado es muy simple; lo único sorprendente es que difiera de las dicotomías propuestas en el ensayo *Sobre los objetos de las artes figurativas*. Esta vez se trata de los signos motivados e inmotivados, o bien de los signos naturales y arbitrarios (convencionales). De esta primera diferencia se desprende una segunda: siendo la significación del símbolo natural, es inmediatamente comprensible para todos; en cambio la de la alegoría procede de una convención "arbitraria", debe conocérsela antes que sea posible comprenderla. Lo innato y lo adquirido se superponen aquí a lo universal y lo particular. Los ejemplos dados quizá convenzan menos: ¿la majestad tiene un vínculo más natural con el púrpura que la esperanza con el verde? La cuarta de las diferencias advertidas en el texto precedente reaparece aquí en segundo término: el símbolo produce un efecto y sólo a través de él una significación; la alegoría tiene un sentido que se transmite y que se adquiere; la función de la razón parece, pues, diferente en uno y otro caso.

★

El fuego natural será presentado, aunque sometido a un fin artístico, y con justa razón llamamos simbó-

licas tales presentaciones. (...) Es la cosa, sin serlo aunque es la cosa; una imagen resumida en el espejo del espíritu y, sin embargo, idéntica al objeto. En cambio, hasta qué punto la alegoría se queda muy atrás: quizá esté llena de espíritu, pero casi siempre es retórica y convencional y en todos los casos vale tanto más cuanto más se acerca a lo que llamamos símbolo (1820; WA 41-1, pág. 142).

Este texto figura en los comentarios sobre la pintura de Filostrato y se presenta explícitamente como una defensa del concepto y de la palabra *simbólico*. Goethe describe como ejemplo un cuadro (San Pedro junto al fuego, la noche en que arrestan a Jesús), que califica de muy "lacónico" y que, por lo tanto, nadie se atrevería a considerar alegórico. En cambio, es simbólico. Destaquemos una vez más, en este caso, los rasgos característicos del símbolo por oposición a la alegoría.

El primero remite a la diferencia observada en nuestro primer texto, la que existe entre designación directa e indirecta: el fuego representado es ante todo un fuego; si además significa algo, es, en última instancia, en un segundo momento.

Segunda diferencia, que ya conocemos bien: aunque provisto de una significación, el símbolo es intransitivo. Esta condición paradójica está puesta en evidencia por una frase igualmente paradójica: el símbolo es la cosa sin serlo y siéndolo a la vez... (la intransitividad, una vez más, está aparejada con el sintetismo). El objeto simbólico es a la vez idéntico y no idéntico a sí mismo. La alegoría, en cambio, es transitiva, funcional, utilitaria, sin valor propio: es sin duda el sentido del adjetivo "retórico", en este contexto.

Tercera diferencia, también familiar para nosotros: la alegoría es convencional y, por lo tanto, puede ser arbitraria, inmotivada. El símbolo, por su parte, es una imagen *(Bild)* y proviene de lo natural.

Cuarta diferencia: la alegoría está "llena de espíritu"; el símbolo sólo tiene una relación oblicua con el "espejo del

espíritu". Reconocemos aquí el carácter racional de la alegoría, opuesta a la naturaleza intuitiva del símbolo.

Por fin, en dos ocasiones, Goethe insiste en el carácter lacónico, condensado, del símbolo. De este modo parece destacar la densidad simbólica, por oposición a la expansión discursiva: sólo un fuego está representado y la interpretación simbólica le añade nuevos valores. La alegoría sería menos lacónica en el sentido de que en ella se da la obligación de interpretar; la expansión está casi tan presente como en el discurso explícito.

Agreguemos que aquí, como en los textos precedentes (sobre todo en el primero), Goethe no oculta sus preferencias por el símbolo.

★

> Existe una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular a través de lo general y el poeta que ve lo general en lo particular. De la primera manera nace la alegoría, en la cual lo particular vale sólo como ejemplo de lo general; la segunda es la propia de la naturaleza de la poesía: dice un particular, sin pensar a partir de lo general y sin indicarlo. Pero el que aprehende vivamente ese particular recibe al mismo tiempo lo general, sin advertirlo, o sólo advirtiéndolo después (1822; *JA* 38, pág. 261).

Es la formulación más célebre de la oposición entre símbolo y alegoría. Sigue a una comparación que Goethe hace entre él mismo y Schiller. La diferencia entre ambos conceptos es la que también existe entre ambos poetas. Goethe, evidentemente, se reserva el papel simbólico. La valorización de uno de los términos opuestos es buscada aquí: no sólo porque Goethe se identifica con él, sino también porque la poesía, toda poesía, es o debe ser fundamentalmente simbólica. Advirtamos que es la primera vez que la oposición se aplica a la poesía y no ya a una materia visible.

La insistencia en el paso de lo particular a lo general es aquí más notoria; al mismo tiempo, más precisa. Obligatoria

para el símbolo, está igualmente presente en la alegoría: ambos no se distinguen, pues, por la naturaleza lógica de la relación entre simbolizante y simbolizado, sino a partir del modo de evocación de lo general por lo particular.

Goethe parece así conceder más atención al proceso de producción y de recepción de los símbolos y las alegorías. En la obra terminada siempre nos encontramos con un particular; este particular puede siempre evocar un general. Pero hay una diferencia en el proceso de creación, según se parta de lo particular para descubrir después lo general (en el caso del símbolo) o bien se presente primero lo general y después se le busque una encarnación particular. Esta diferencia de proceso influye en la obra misma: no es posible separar la producción del producto. Tal es, pues, la oposición más importante: en la alegoría, la significación es obligatoria ("directa", decía el primer texto) y la imagen presente en la obra es, por lo tanto, transitiva; en el símbolo, la imagen presente no indica por sí misma que tenga otro sentido: sólo "después" o inconscientemente se nos lleva a un trabajo de reinterpretación. Pasamos aquí del proceso de producción y por intermedio de la obra misma al de recepción: al fin de cuentas, la diferencia decisiva parece consistir en esto, en la manera en que se interpreta o bien, según los términos de Goethe, en la manera en que se pasa de un particular a un general.

Goethe no presenta aquí ideas radicalmente nuevas respecto de los textos anteriores, pero ilumina otros aspectos mediante su rápida evocación del proceso autor-obra-lector y, sobre todo, al insistir más en la diferencia entre los procesos psíquicos (de producción y recepción) que en las diferencias lógicas inherentes a la obra misma.

★

> La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo

en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, y de tal manera que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, aunque dicha en todas las lenguas, permanece indecible (*Nachlass;* JA 35, págs. 325-326).

Es la última máxima que Goethe dedica a la oposición símbolo-alegoría; la formula en sus años de vejez. Aquí, como en el texto precedente, la atención se centra en una génesis ideal. Las analogías entre las dos nociones son fuertes, aún más que en el texto precedente, puesto que ahora desaparece la diferencia de proceso (de lo particular a lo general en el símbolo, de lo general a lo particular en la alegoría); toda producción sigue el trayecto particular-general-particular. Siempre hay un fenómeno concreto al principio, después una fase de abstracción para llegar por fin a la imagen, igualmente concreta (y que sólo está presente en la obra terminada). Pero a partir de aquí, se establecen las diferencias. Ante todo, la abstracción no es la misma en uno y otro caso: al *concepto,* que pertenece estrictamente a la razón, en la alegoría, se opone la *idea* en el símbolo, cuyas resonancias kantianas la atraen en el sentido de una aprehensión global e "intuitiva". Esta diferencia es importante y nueva: por primera vez Goethe afirma que el contenido del símbolo y de la alegoría no son idénticos y que no se expresa "la misma cosa" con ayuda del uno o de la otra. Para volver a la distinción inicial de nuestro primer texto, la diferencia ya no está en la manera de tratar, sino en el objeto tratado.

Una segunda diferencia ya estaba sugerida por los otros textos, sin que hubiera encontrado una formulación tan precisa: es la que existe entre lo decible —en la alegoría— y lo indecible *(Unaussprechliche)* —en el símbolo—; como vemos, sigue la oposición entre concepto e idea. Se duplica mediante otra que sólo es su consecuencia y que nos lleva a la diferencia entre producción y producto, entre devenir y ser: el sentido de la alegoría es finito, el del símbolo es infinito, inagotable; o bien: el sentido es concluso, terminado y, por lo tanto, de algún modo está muerto en la ale-

goría; en el símbolo es activo y viviente. Una vez más, la diferencia entre símbolo y alegoría está dada ante todo por el trabajo que el uno y la otra imponen al espíritu del receptor, aunque tales diferencias de actitud estén determinadas por propiedades de la obra misma (que esta vez Goethe no menciona).

Todas estas evocaciones de la pareja símbolo-alegoría en la obra de Goethe nos parecen más complementarias que divergentes. Sólo mediante la yuxtaposición de los enunciados se llega a la definición completa. En cuanto se refiere al símbolo, se encuentra la panoplia de las características destacadas por los románticos: el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible. En cambio la alegoría es, evidentemente, algo ya hecho, transitivo, arbitrario, pura significación, expresión de la razón. A este estereotipo romántico se suman algunas observaciones de detalle. Más que por sus formas lógicas (símbolo y alegoría designan igualmente lo general por intermedio de lo particular), ambos tipos de remisión significante se distinguen por el proceso de producción y de recepción del cual son término o punto de partida: el símbolo se produce inconscientemente y provoca un trabajo de interpretación infinito; la alegoría es intencional y quizá se comprenda sin "resto". Igualmente personal es la interpretación del símbolo como representación de lo típico. Existe, por fin, una diferencia morfológica (y por lo tanto particularmente interesante) entre carácter directo e indirecto de designación; aunque presente, no parece desempeñar un papel de primer plano en Goethe.

SCHELLING

Sensible a la sugerencia de A. W. Schlegel y, sin duda, a la cercanía espiritual de Goethe, Schelling introduce la noción de símbolo en su sistema conceptual, tal como apa-

rece expuesta en sus cursos de 1802-1803, publicados después de su muerte bajo el título de *Filosofía del arte*. Más aún, esta noción de símbolo, definida por oposición a alegoría, ocupa el lugar más elevado del edificio entero, tal como lo describe esa obra. Para ser más exactos, la pareja símbolo-alegoría aparece en dos lugares del texto y no es evidente que el sentido de los términos sea el mismo en ambos casos. Por consiguiente, es preferible examinarlos separadamente.

La primera aparición de la palabra símbolo no lo sitúa en una oposición a la alegoría, sino en una serie de tres términos: esquemático, alegórico, simbólico. También en este caso habrá que recordar el uso kantiano de algunas palabras. Hemos visto que Kant había invertido el sentido de la palabra símbolo; en el mismo parágrafo de la *Crítica de la facultad de juzgar* opone lo simbólico a lo esquemático (ya presente en la *Crítica de la razón pura*).

> Toda *hipotiposis* (presentación, *subjectio sub adspectum*), como acto que consiste en hacer sensible, es doble: o bien es *esquemática*, cuando *a priori* la intuición correspondiente está dada en un concepto que el entendimiento aprehende; o bien es *simbólica*, cuando a un concepto que sólo la razón puede pensar y al que no puede convenir ninguna intuición sensible se somete una intuición tal que en relación a ella el procedimiento de la facultad de juzgar es simplemente análogo al que ella observa cuando esquematiza (pág. 173).

Esquemas y símbolos tienen algo en común, fuera del hecho de que significan: son hipotiposis o presentaciones, es decir, unidades cuya parte sensible no es puramente transparente e indiferente, como lo es en el caso de los caracteres, de las palabras o de los signos algebraicos; en otros términos, son signos motivados por oposición a los demás signos inmotivados, donde esa misma parte sensible "no contiene nada de lo que pertenece a la intuición de los objetos" (pág. 174). Esta primera propiedad común sirve, por lo demás, para oponerlos mejor: el significado esquemático

puede ser expresado adecuadamente y, por consiguiente, su designación es directa; el significado simbólico, en cambio, como por ejemplo una idea estética, no posee designación adecuada ni "intuición sensible" que le convenga; sólo puede evocarse de manera indirecta, por analogía con otra esquematización. Lo expresable es solidario de lo directo, lo inefable de lo indirecto y, por lo tanto, del símbolo.

Schelling reúne de algún modo todas las oposiciones, la de Kant entre esquemático y simbólico, la de Goethe entre alegórico y simbólico, y obtiene una serie de tres términos. Pero el contenido de las palabras ya no es el mismo. Las definiciones de Schelling provienen más de la lógica que las de sus predecesores: la diferencia entre las tres nociones resulta de las combinaciones de dos categorías fundamentales: lo general y lo particular.

> Esta representación (*Darstellung*) en la cual lo general significa lo particular, o en la cual lo particular es aprehendido a través de lo general, es lo *esquemático.* Y esta representación en la cual lo particular significa lo general, o en la cual lo general es aprehendido a través de lo particular, es *alegórica.* La síntesis de ambas maneras, donde ni lo general significa lo particular ni lo particular significa lo general, y donde ambos son absolutamente uno, es lo *simbólico* (V, pág. 407).

El esquematismo se ha convertido en la designación de lo particular por lo general. El caso más común de esquematismo es, evidentemente, el lenguaje: las palabras, siempre generales son, sin embargo, susceptibles de designar realidades individuales. Schelling cita otro ejemplo: el artesano que fabrica un objeto según un diseño o una idea establece la misma relación entre lo general y lo particular.

A la inversa, la alegoría es la designación de lo general por lo particular. Ese empleo de la palabra es nuevo respecto de la tradición antigua, para la cual la relación entre las dos partes de la alegoría, cuando está especificada, es de semejanza y, por lo tanto, vincula dos particulares. En el siglo

XVIII, Lessing oponía, en los *Tratados sobre la fábula*, la *alegoría,* designación de un particular por otro particular, al *ejemplo,* designación de lo general por un particular. La "alegoría" de Schelling está, pues, más cerca de lo que Lessing llama ejemplo (y sin duda de la alegoría de Goethe) que de la alegoría clásica. Schelling agrega que existe una diferencia entre el texto alegórico y la lectura alegórica: podemos leer alegóricamente cualquier libro. "El encanto de la poesía homérica y de toda la mitología proviene, a decir verdad, de que contiene también la significación alegórica como *posibilidad:* en efecto, todo podría alegorizarse. En ello consiste la infinitud del sentido en la mitología griega" (V, pág. 409).

En cuanto al símbolo, se caracteriza por la fusión de esos dos contrarios que son lo general y lo particular; o bien, según la formulación preferida de Schelling, por el hecho de que el símbolo no sólo significa, sino también *es.* En otros términos, por la intransitividad del simbolizante. En el símbolo, "lo finito es al mismo tiempo lo infinito mismo, y no lo significa solamente" (V, págs. 452-453). "Es simbólica una imagen cuyo objeto no sólo significa la idea, sino que es esa idea *misma*" (V, págs. 554-555). Los ejemplos analizados tienen el mismo sentido:

> No debe decirse, por ejemplo, que Júpiter o Minerva *significan* o *deben* significar algo. De ese modo se habría anulado toda la independencia poética de esas figuras. No significan, *son* la cosa misma (V, págs. 400-401).

O bien:

> Así María Magdalena no sólo *significa* el arrepentimiento, es el arrepentimiento viviente. Así la imagen de santa Cecilia, la protectora de la música, es una imagen no alegórica, sino simbólica, puesto que tiene una existencia independiente de la significación, sin perder la significación (V, pág. 555).

Se habrá observado que si bien repite a Moritz en esa insistencia sobre el heterotelismo de la alegoría y el autotelismo del símbolo ("lo que no está por sí mismo sino por otro *significa* ese otro", reitera en V, pág. 566), Schelling no olvida nunca que el símbolo existe por sí mismo y que *al mismo tiempo* significa (mientras que Moritz tendía más a decir que existe *en lugar de* significar). En esto el símbolo difiere de la imagen que, a su vez, puede agotarse en su percepción sensible.

> No nos satisfacemos, en verdad, ni ante el ser puramente insignificante (por ejemplo el que da la pura imagen), ni menos aún ante la pura significación, sino que queremos que lo que debe ser objeto de una representación artística absoluta sea tan concreto que resulte igual a sí mismo como la imagen, y al mismo tiempo tan general y cargado de sentido como el concepto. Por eso la lengua alemana expresa bien la idea de símbolo con la palabra *Sinnbild*, imagen significativa (V, págs. 411-412).

Así definido, el símbolo coincide en su extensión con el arte o, en todo caso, con la esencia del arte.

> El pensamiento es puro esquematismo; toda acción, en cambio, es alegórica (pues significa un general como particular) y el arte es simbólico (V, pág. 41).

Al mismo tiempo, el símbolo coincide con lo bello:

> De acuerdo con estas observaciones, podemos condensar en una sola todas las exigencias del cuadro en el estilo simbólico: todo está sometido a la belleza, que siempre es simbólica (V, pág. 558).

Aún más fuerte es la asimilación entre símbolo y mitología (acerca de este punto Schelling reconoce su deuda con Moritz).

> En la alegoría, lo particular sólo *significa* lo general; en la mitología, *es* al mismo tiempo lo general (V,

> pág. 409). De toda esta investigación se deduce una consecuencia necesaria: la mitología en general, y cada una de sus poesías en particular, no deben ser aprehendidas ni esquemáticamente ni alegóricamente, sino *simbólicamente* (pág. 411). La exigencia de una mitología *no* consiste, pues, en que sus símbolos signifiquen simplemente ideas, sino precisamente que sean seres significantes por sí mismos, independientes (pág. 447).

Como ocurre con el símbolo en general, en el caso de la mitología Schelling insiste particularmente en el lado paradójico de su definición: la mitología es *a la vez* general y particular, es *y* significa; más aún, no significa sino porque *es.*

> Cada figura de la mitología debe tomarse como lo que es, pues precisamente por esto será tomada como lo que significa. Aquí la significación es al mismo tiempo el ser mismo, ha pasado al objeto, es una con él. No bien permitimos que esos seres *signifiquen* algo, ya no son *nada* en sí mismos. (...) Su mayor atractivo reside en el hecho de que como tan sólo *son,* sin ninguna relación, absolutos en sí mismos, al mismo tiempo dejan que la significación se trasluzca a través de ellos (V, pág. 411).

Tal es la primera acepción de los términos símbolo y alegoría en Schelling. Aparece en la *Filosofía del arte,* § 39; y los términos conservan el mismo sentido en otros pasajes. Sin embargo, existe otra larga discusión de ambas nociones, hecha a propósito de la pintura.

Ante todo, la tríada esquemático-alegórico-simbólico se reducirá a dos términos por el hecho de que el arte sólo percibe lo particular y nunca puede partir de lo general.

> O bien el arte figurativo hace significar lo general a través de lo particular o bien este último, significando lo general, lo *es* al mismo tiempo. La primera especie de representación es la *alegórica,* la segunda es la *simbólica*... (V, pág. 549).

Las palabras simbólico y alegórico conservan aquí el mismo sentido que antes, pero pronto cambiarán. En efecto, en el análisis concreto de la pintura simbólica y alegórica Schelling parece partir de una vieja oposición, ya característica de la hermenéutica de los estoicos: la oposición entre sentido literal o histórico y sentido alegórico. "La pintura simbólica coincide enteramente con la que se llama histórica, de la cual designa simplemente la fuerza superior. (...) Según nuestra explicación, lo histórico mismo no es sino una especie de lo simbólico" (V, pág. 555). En cuanto a la alegoría, se subdivide según categorías igualmente familiares a la antigua hermenéutica: "En los cuadros, la alegoría puede ser o bien física, y relacionarse con los objetos naturales, o bien moral, o histórica" (V, pág. 552).

Esta alegoría no es idéntica a la de los textos anteriores; lo prueba el hecho de que en los ejemplos citados la relación constituida ya no se da entre un particular y un general, sino, como en la concepción antigua de la alegoría, entre dos particulares. He aquí un ejemplo de alegoría física:

> El Nilo y su inundación hasta de dieciséis pies, que para los antiguos significa la mayor fertilidad, se reproducía mediante otros tantos niños sentados al pie de la figura colosal (V, pág. 552).

Citemos un ejemplo de la alegoría histórica en el cual esta última palabra adquiere un significado diferente del que tiene en la expresión "sentido histórico" (o literal):

> El renacimiento de una ciudad mediante los favores de un príncipe será representado en antiguas monedas por un cuerpo femenino elevado sobre la tierra por un cuerpo masculino (V, pág. 554).

Ahora bien, el río y los niños, la ciudad y el cuerpo humano son entidades particulares: la relación entre ellas sólo puede ser de semejanza, y no ya de ejemplificación.

Un pasaje de esa segunda sección dedicada a la alegoría (y al símbolo) ilustra particularmente este cambio de sentido. Schelling parece distinguir entre una alegoría en sentido débil (que corresponde a su definición primera de la alegoría, según la cual lo particular designa lo general) y una alegoría en sentido fuerte que se contenta (en nuestra opinión de manera aún más débil) con marcar la diferencia entre lo que designa y lo que es designado. Es curioso que sea precisamente en esta ocasión cuando Schelling recuerde (como lo hacía Kant) otra teoría clásica, la que opone signos motivados e inmotivados.

> En general la alegoría puede compararse con una lengua general que, a diferencia de las lenguas particulares, no se basaría en signos arbitrarios, sino en signos naturales y objetivamente válidos. Tal lengua es significación de ideas a través de imágenes reales y concretas, y por eso el lenguaje del arte —y del arte figurativo en particular, que según la expresión de un antiguo es una poesía muda— debe presentar sus pensamientos personalmente, por así decirlo, mediante figuras. Pero el concepto fuerte de la alegoría, que aquí presuponemos, es que lo representado significa algo diferente de sí mismo, indica algo distinto de él (V, pág. 549).

Sorprende comprobar que, llegado a los análisis concretos, Schelling vuelve a un sentido antiguo, y por lo tanto trivial en su contexto, de la oposición entre alegoría y símbolo (aunque este último término no haya sido empleado así anteriormente). Pero lo cierto es que el empleo de las palabras, mediante el cual Schelling se une al conjunto de la tradición romántica, es el primero, el que desarrollaba en la parte general de su obra.

OTROS

El primero que opuso públicamente símbolo y alegoría no fue Kant (que no menciona la alegoría en las páginas

donde vuelve a definir el símbolo), ni Schiller (que sólo reflexiona acerca de la alegoría en sus cartas a Goethe), ni Goethe (que guarda en una gaveta las páginas que le dedica), ni Schelling (que no publica en vida la *Filosofía del arte*), sino Heinrich Meyer, historiador del arte y amigo de Goethe. En el mismo año de 1797, en que Goethe redacta su primera exposición de la dicotomía, Meyer publica por su parte un ensayo con el mismo título: *Sobre los objetos de las artes figurativas,* aparentemente inspirado en las discusiones que tiene con Goethe. Aunque no haya por qué atribuir la paternidad de Goethe a ese ensayo, se comprenderá por qué Meyer no desempeña un papel esencial en la historia de ambos conceptos: emplea las palabras sin ningún espíritu crítico y sin preocuparse de precisar en qué consiste exactamente la diferencia entre ellas. He aquí los pasajes de su ensayo que contienen lo que más se parece a definiciones:

> Llamaremos puramente alegóricos los objetos que ocultan, bajo la superficie de la imagen poética, histórica o simbólica, una verdad importante y profunda, que la razón sólo descubre cuando el sentido satisfecho ya no espera nada. (. . .) En las imágenes simbólicas de las divinidades o de sus propiedades, el arte figurativo elabora sus objetos más elevados, hace que las ideas y los conceptos mismos se nos aparezcan de manera sensible, los obliga a entrar en el espacio, a adquirir forma, a ofrecerse a la mirada (*Kleine Schriften,* págs. 14, 20).

En el símbolo el significado mismo se vuelve significante; existe una fusión entre los dos aspectos del signo. En la alegoría, en cambio, los dos aspectos están bien separados: primero se contempla lo sensible; una vez que los sentidos ya no encuentran nada, interviene la razón, que descubre un sentido independiente de esas imágenes sensibles. Sin embargo, se observará que los procesos descritos por Meyer son opuestos a los formulados por Goethe (en un texto que aparece veinte años después): aquí es la alegoría la que va de lo particular a lo general (de la "imagen" a la "verdad"),

mientras lo simbólico va de lo general a lo particular (de las "ideas y conceptos" a lo que se ofrece a la mirada). Que Meyer no preste atención a tal diferencia lo señala el hecho de que en la primera frase, que sin embargo es casi una definición de la alegoría, la palabra "símbolo" aparece en un sentido no técnico.

Otra fórmula de Meyer atraerá más el interés de sus contemporáneos; pero la escribe unos diez años después. Para explicar la oposición entre símbolo y alegoría recurre a la oposición entre ser y significar, que ya hemos encontrado utilizada con el mismo fin en la obra de Schelling. La unión de ambos verbos es aún más antigua y fue expuesta con mayor claridad. En una carta a Meyer, precisamente, fechada el 13 de marzo de 1791, Goethe escribía ("alegoría" designa aquí lo que más tarde llamará "símbolo"): "En lo que respecta a la invención, me parece que usted ha tocado el límite feliz que la alegoría no debería superar. Son figuras que significan el todo, pero ni significan ni muestran y hasta me atrevería a decir que no son." Mientras tanto, en 1800, Herder había escrito en *Kalligone* que los tonos musicales "no sólo significan, sino que además son. . ." He aquí ahora las frases de Meyer acerca del símbolo y la alegoría (cuando reprocha a Winckelmann que no distinga entre ambos):

> [Los símbolos] no tienen ninguna otra relación; son realmente lo que significan: Júpiter, la imagen de la más alta dignidad de la fuerza ilimitada (. . .), Venus, la mujer creada para el amor, etc.; por lo tanto, se trata de caracteres de la más alta especie o de conceptos generales encarnados por el arte. Tales representaciones se llaman símbolos, a diferencia de las alegorías propiamente dichas (. . .) La representación simbólica es el concepto general mismo, vuelto sensible; la representación alegórica significa sólo un concepto general diferente de ella ("Notas" para la ed. de *Winckelmann*, págs. 684-85).

El símbolo *es*, la alegoría *significa;* el primero fusiona significante y significado, la segunda los separa.

Entre los dos textos de Meyer aparecerá otra formulación que, más que de Goethe, deriva de Schelling. Se encuentra en una obra de Friedrich Ast: *System der Kunstlehre,* publicada en 1805. Podríamos decir que contiene una exposición esquemática y dogmática de la estética (entonces inédita) de Schelling. La distinción que sigue está en una página que opone naturaleza y arte, según la categoría de la transitividad. Ast escribe:

> El producto particular del universo sólo es una alegoría del absoluto, es decir, se refiere al absoluto y significa el todo sin representarlo, por lo tanto, sin representar un absoluto; la obra de arte, por el contrario, es símbolo del absoluto, es decir, significación y, al mismo tiempo, representación del absoluto (*System der Kunstlehre,* pág. 6).

Sin advertirlo, Ast reitera los términos que empleaba Diderot para oponer el uso poético y el uso utilitario del lenguaje: en el primero, se significa y se representa al mismo tiempo; en el segundo, sólo se da la significación. Podemos interpretar sin vacilar esta diferencia refiriéndonos a las ideas que Ast desarrolla en otro texto acerca de la naturaleza de la obra de arte y aun del discurso en general. La relación entre lo sensible y lo inteligible es motivada en el caso del símbolo, inmotivada en el de la alegoría. Esto, a su vez, remite a la mayor o menor coherencia entre los diferentes planos de la obra (que, como hemos visto, tanto preocupa a Ast).

Otro autor que debemos tener en cuenta con relación al mismo problema y perteneciente a la misma época es W. von Humboldt. Su análisis de la relación entre símbolo y alegoría aparece al final de un ensayo sobre el Estado griego; Humboldt se interroga acerca de las formas de arte propias de los griegos (omito los ejemplos):

> No siempre se capta correctamente el concepto de símbolo y se le confunde a menudo con el de alegoría. Es cierto que en ambos una idea invisible se expresa

> mediante una figura visible, pero de manera muy distinta en uno y otro caso. (...) [En] las representaciones alegóricas, (...) una idea claramente pensada se vincula arbitrariamente con una imagen. (...) [En los] símbolos verdaderos y auténticos, (...) mientras que parten de objetos simples y naturales, (...) llegan a las ideas que no conocían antes y que son eternamente inalcanzables en sí mismas, sin que se las despoje en lo más mínimo de su individualidad y de su propia naturaleza. (...) Pues es propio del símbolo que la representación y lo representado, en constante intercambio, inciten y fuercen al espíritu a demorarse largamente y a penetrar más profundamente, mientras que por el contrario la alegoría, una vez encontrada la idea transmitida (como en el caso de un enigma resuelto), sólo produce una admiración fría o una leve satisfacción ante la figura lograda con gracia (III, págs. 216-218).

Semejante en esto a Goethe, Humboldt no olvida las características comunes del símbolo y de la alegoría: como diría Kant, son presentaciones o hipotiposis. Pero el énfasis está puesto en las diferencias. La alegoría está caracterizada de manera más sucinta: es, por un lado, arbitraria, quizá en el sentido de inmotivada; por el otro, tiene un sentido finito que se nombra de manera exhaustiva. Del símbolo no se dice que sea motivado, pero ese rasgo suyo puede deducirse de la oposición con la alegoría. Mientras que el sentido de ésta era un producto terminado, en el símbolo existe simultaneidad entre el proceso de producción y su culminación: el sentido sólo existe en el momento de su aparición. Asimismo, la índole cerrada del sentido alegórico se opone al proceso significante inagotable, característico del símbolo: por eso mismo el símbolo puede expresar lo indecible. Por otra parte, el aspecto simbolizante y el aspecto simbolizado están en constante interpenetración; en otros términos, lo simbolizante significa, pero no deja sin embargo de *ser*.

Este texto de Humboldt merece la atención: en una época en que, aunque leyera las obras inéditas de sus contem-

poráneos, no podía encontrar más que oposiciones simples entre símbolo y alegoría, propuso una descripción que sintetiza todas las categorías que caracterizan la doctrina romántica del arte: el símbolo es a la vez producción, intransitividad, motivación, sintetismo y expresión de lo indecible; además, la diferencia entre las dos nociones está situada, más que en los objetos de la interpretación, en las actitudes que suscitan los objetos. Debemos tener en cuenta, además, la afirmación de un intercambio incesante entre simbolizante y simbolizado.

Es interesante observar que unos quince años después (en 1822), cuando Humboldt se consagra exclusivamente a su trabajo sobre el lenguaje, volverá a utilizar la misma oposición, pero cambiando los términos. Ya no se trata de símbolo y alegoría, sino de arte y lenguaje. Esta vez es el arte el que fusiona lo sensible y lo inteligible, mientras que el lenguaje los separa: el arte es natural, mientras que el lenguaje es arbitrario.

> Por un lado, el lenguaje (. . .) debe compararse con el arte, pues como él tiende a representar lo invisible de manera sensible. (. . .) Pero por otro lado, el lenguaje se opone en cierta medida al arte, pues no se considera sino como un medio de representación, mientras que el arte, anulando realidad e idea en la medida en que ambas se presentan de manera separada, pone en lugar de ellas su obra. De esta propiedad más limitada del lenguaje como signo nacen otras diferencias de carácter entre ambos. Una lengua muestra más huellas del uso y de la convención, es más arbitraria, mientras que el arte lleva en sí más naturaleza (IV, pág. 433).

CREUZER Y SOLGER

Las ideas expresadas en los textos citados tienen una deuda evidente y directa con la doctrina estética de los románticos. Tal no será el caso de nuestros dos últimos

autores, Creuzer y Solger. Es cierto que más de diez años los separan de la época de la *Athenaeum*. Ambos se mueven a la sombra de los románticos y reiteran textualmente algunas de sus ideas. Pero cada uno aporta una contribución original, si no a la doctrina en general, al menos a la articulación de la oposición y al sentido de los dos términos, símbolo y alegoría.

Creuzer necesita la distinción entre ambas nociones, como entre muchas otras, para utilizarla en una construcción gigantesca, dedicada a la mitología de los pueblos antiguos; el título de la obra empieza, significativamente, con las palabras *Simbólica y Mitología*... Creuzer participa de la manera más activa en la revalorización del mito y en el empleo de la dicotomía signo-símbolo, logos-mythos; en otra obra llega a hablar de Oriente como de un "mundo simbólico" y de Occidente como de un "mundo silogístico". En la introducción a *Simbólica y Mitología* (1810), define los dos términos que nos interesan, así como varios otros, dentro de un marco general del "iconismo". Atribuye al símbolo muchas propiedades que ya nos son familiares: es "una expresión del infinito" (págs. 57, 62), de lo "ilimitado" (pág. 62), de lo "indecible" (pág. 63); lo que significa y es a la vez, mientras que la alegoría sólo significa (pág. 70), etc. Pero la contribución original de Creuzer consiste en vincular la pareja símbolo-alegoría con la categoría de tiempo. He aquí cómo caracteriza la metáfora, que es para él una subespecie del símbolo:

> La propiedad esencial de esta forma de representación consiste en que produce algo único e indiviso. Así da por entero y simultáneamente aquello que la razón analítica y sintética reúne en una serie sucesiva como de rasgos particulares para formar un concepto. Es una sola mirada; la intuición se cumple de una sola vez (pág. 57).

La oposición general entre símbolo y alegoría está de acuerdo con este carácter instantáneo de la metáfora (en otro pasaje Creuzer compara el símbolo con el "relámpago

que ilumina súbitamente la noche oscura", pág. 59; y esta fórmula recuerda de cerca una expresión de Schelling, que figura en la *Filosofía del arte,* por entonces inédita: "En el poema lírico, como en la tragedia, la metáfora obra con frecuencia sólo como un relámpago que súbitamente ilumina un lugar oscuro y que vuelve a ser devorado por la noche. En la epopeya vive en sí misma y se convierte a su vez en una pequeña epopeya". V, pág. 654):

> La diferencia entre ambas formas [símbolo y alegoría] debe situarse en lo instantáneo, rasgo ausente en la alegoría. Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. Es un rayo que cae directamente desde el fondo oscuro del ser y del pensar hacia nuestra mirada y que atraviesa nuestra naturaleza íntegra. La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso, la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos. Por eso la alegoría –y no el símbolo– abarca el mito, al cual conviene de la manera más perfecta la epopeya en desarrollo y que sólo tiende a condensarse en simbolismo en la teomítica, como lo veremos más adelante. Por eso acertaban los retóricos que llamaban alegoría la realización —o, por así decirlo, el desarrollo— de una sola y misma imagen (tropo, metáfora, etc.); pues tal realización y conducción de la imagen es en general una tendencia innata de la alegoría (págs. 70-71).

La alegoría es sucesiva, el símbolo simultáneo. La referencia a los antiguos retóricos es engañosa. Creuzer evoca la oposición que un Quintiliano hace entre metáfora y alegoría, definiendo esta última como una metáfora hilada. Pero la duración de que habla Quintiliano está en el significante lingüístico (varias palabras en lugar de una), mientras que Creuzer se refiere a otra que concierne indudablemente a la actividad psíquica de la comprensión y la interpretación. El uso que Creuzer hace de los términos símbolo

y alegoría es tan diferente del de los antiguos como de la manera en que sus contemporáneos reagrupan varias categorías en el interior de una sola noción: para Schelling, por ejemplo —como para todos nosotros, según creo—, el mito está en el mismo nivel que el símbolo (y no que la alegoría) en el sentido de que el uno y el otro tienden hacia el literalismo. En general, la alegoría detiene el tiempo, obligándonos a una interpretación atemporal, mientras que el símbolo está unido a lo narrativo y, por lo tanto, al desarrollo temporal. Sin embargo, advertimos de dónde proviene la conclusión de Creuzer: no de las enseñanzas de la retórica clásica, sino de la atención acordada a otras características del símbolo y la alegoría. La instantaneidad del símbolo está ligada al énfasis puesto en el proceso de producción, a la fusión entre simbolizante y simbolizado, a la incapacidad de analizar por la razón y decir de otra forma lo simbolizado. Creuzer ha agregado al repertorio romántico una categoría en la cual no se había pensado antes, pero que reaparecerá en la estética del siglo XX (revalorada sobre todo por Benjamin).

Pasemos, por fin, a Solger. El símbolo es la noción principal de su estética; es coextensivo a lo bello y, por consiguiente, al arte, y sólo se opone a otras relaciones significantes, tales como el signo, la imagen o el esquema. En este sentido de la palabra, el símbolo se caracteriza por varios rasgos que ya nos son familiares: actividad más que obra, entidad intransitiva y no instrumental, realiza la fusión de los contrarios, en este caso de lo espiritual y lo material, lo general y lo particular, el ser y el significar. Pero en el interior de este simbolismo-en-general, podemos distinguir varias formas que Solger, de manera algo confusa, llama símbolo y alegoría. Examinaremos esta oposición entre símbolo, en el sentido estricto, y alegoría.

La manera más simple de explicar el sentido que Solger da a esos términos sería decir que proyecta la distinción entre clásicos y románticos tal como aparece, por ejemplo, en A. W. Schlegel, sobre la oposición entre símbolo y ale-

goría, asociando así de manera sorprendente el arte moderno y romántico a la alegoría (que se convierte en su modo de expresión fundamental)[1]. El propio Solger asume esta proyección cuando escribe:

> La alegoría reina en el arte cristiano. (...) En el arte antiguo, en cambio, reina el símbolo, [frase cuya continuación ya sugiere cuál es el contenido de la oposición:] en el cual permanece indisoluble la unidad que la alegoría disuelve (*Erwin*, pág. 301).

---

1. Como Solger, Hegel procurará en su *Estética* establecer solidaridades entre la tipología de las formas (símbolo, alegoría) y los períodos de la historia (clásico, romántico). Pero en él no se oponen directamente símbolo y alegoría y por eso su doctrina no tiene cabida en nuestro análisis.

En cuanto a los períodos, hay ahora tres términos, y no ya dos. Lo clásico vuelve a definirse como lo hacía A. W. Schlegel, pero la categoría opuesta se subdivide en dos, según predomine la forma o la idea. Sólo la última variedad es para Hegel "romántica"; cuando es en provecho de la forma que se deshace la asociación entre lo sensible y lo inteligible, recibe el nombre de "simbólico", término desconcertante en este contexto. La tríada, pues, revela (más allá de Solger) la relación que Hegel y A. W. Schlegel tienen con Schelling. Así, los dos sistemas podrían situarse en mutua correspondencia: Schelling, esquematismo-símbolo-alegoría; Hegel, simbólico-clásico-romántico.

En cuanto a las formas, que aparecen como una subdivisión de una de las variedades del arte simbólico (¿podemos atribuir a Hegel esta difícil articulación?), Hegel plantea otra tríada, estrictamente análoga a la primera y compuesta de enigma, alegoría e imagen. Las equivalencias se establecen, pues, de este modo: enigma-simbólico; imagen-clásico: alegoría-romántico (esta última como en Solger).

La oposición más general de Hegel, la que desempeña un papel comparable al de la pareja alegoría-símbolo de los románticos, se articula entre símbolo y signo. El símbolo (que parece separado por una gran distancia de lo "simbólico" como período) se define como motivado y no necesario (secundario). Pero no es posible identificar la alegoría de Goethe y el signo de Hegel.

Ya nos atengamos a las palabras o analicemos los conceptos, debemos comprobar que, si bien su *Estética* está nutrida de ideas románticas, Hegel no retoma la oposición símbolo-alegoría.

Y en otro pasaje más complejo:

> Así como en el espíritu del arte antiguo la esencia y la manifestación siempre están simbólicamente unificadas en la actividad misma, aquí [en el arte moderno] se encuentran en oposición alegórica que sólo puede mediatizarse mediante el *Witz*, el cual reúne las relaciones aisladas de las cosas y de ese modo destaca su índole aislada... (*Erwin*, pág. 376).

Símbolo y alegoría se caracterizan por una reunión de los contrarios. Pero esta reunión puede tener diversas modalidades, como lo sabemos después de la oposición entre el arte griego y el arte cristiano (y aun, como en Schelling, entre la naturaleza y el arte): los contrarios pueden estar armoniosamente unidos o bien estar copresentes en su irreductibilidad esencial. La unidad es anulada o preservada, así como podía ser consciente o no. El *Witz* desempeña aquí un papel que no podremos detallar: en el caso de la alegoría —es decir, precisamente de la copresencia irreductible y, en cierto modo, desesperada de los contrarios— ofrece un medio de distensión o, como dice Solger, de relevo (*Aufhebung*): es una negación de la negación que es la alegoría.

De esta primera característica deriva una segunda, que ya no concierne al sintetismo propio del uno y de la otra, sino al hecho de estar en un constante devenir. Ambos participan de ese rasgo; pero como la alegoría es más bien un desgarramiento y el símbolo un acuerdo, aquélla se sitúa de algún modo antes que éste, y así permanece más cerca del devenir puro, mientras que el símbolo es atraído hacia el resultado en que culmina el proceso (aquí reaparece la introducción de una dimensión temporal).

> La alegoría contiene lo mismo que el símbolo; sólo que en ella aprehendemos mejor el modo de obrar de la imagen, ya cumplido en el símbolo (...). Cuando consideramos el símbolo [en el sentido amplio] desde el punto de vista de la actividad, reconocemos en él sobre todo: 1. toda la acción como agotada en él y, por en-

> de, como siendo ella misma objeto o materia en la cual, sin embargo, aún se percibe como acción; es el símbolo en sentido estricto. 2. Lo bello como materia aprehendida todavía en la actividad, como un momento de la actividad que aún está unida a ambas partes: es la alegoría (*Vorlesungen*, págs. 131, 129).

Los contrarios, el devenir, están presentes en una y otra parte; pero la dualidad es más fuerte en la alegoría y está más armoniosamente reabsorbida en el símbolo. O, como lo dice otra formulación: la actividad está teñida de materia en la alegoría y la materia está teñida de actividad en el símbolo *(ibid.)*.

La oposición *entre* símbolo y alegoría se hace, pues, en el caso de Solger, con ayuda de categorías familiares a la estética romántica, pero que habitualmente sirven para caracterizar solamente el símbolo romántico. Al mismo tiempo desaparece la desvalorización (obligatoria en Goethe, Schelling, Ast, Humboldt, etc.) de la alegoría, puesto que ahora la vemos participar de las mismas cualidades que el símbolo en sentido amplio: inclusive a veces llega a poseerlas en mayor grado que el símbolo en sentido estricto. Comparable en esto a Creuzer, Solger afirmará explícitamente los derechos iguales del símbolo y la alegoría: "Las dos formas tienen los mismos derechos y ninguna debe preferirse incondicionalmente a la otra" (*Vorlesungen*, pág. 134); se contentará con atribuir simplemente a cada una de ellas una esfera de acción donde una es más apropiada que la otra.

> El símbolo tiene la gran ventaja de ser capaz de figurarlo todo como una presencia sensible, pues condensa toda la idea en un punto de la manifestación. (. . .) Pero la alegoría tiene ventajas infinitas para un pensamiento más profundo. Puede aprehender el objeto real como puro pensamiento, sin perderlo como objeto (*Vorlesungen*, págs. 134-135).

Hay muchos otros autores que escribieron sobre el símbolo y la alegoría entre 1797 y 1827 (fecha aproximada del último fragmento de Goethe); pero nos detendremos

aquí. Si admitimos que los rasgos principales de la estética romántica se reconocen en las categorías que he enumerado hasta ahora (producción, intransitividad, coherencia, sintetismo, expresión de lo indecible), admitiremos también que la noción de símbolo se opone a la de alegoría por una u otra de esas mismas categorías y, por consiguiente, tal noción concentra por sí sola el conjunto, o al menos las grandes líneas de la estética romántica.

NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Friedrich Ast: cito las obras siguientes: *System der Kunstlehre*, Leipzig, 1805; *Grundriss der Philologie*, Landshut, 1808; *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut, 1808.

Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810), 1819, t. I.

Las obras de Goethe están citadas según Jubiläumsausgabe (abreviatura: JA) o, en su defecto, según Weimarer Ausgabe (abreviatura: WA); la mención de la edición está seguida de un primer número que indica el tomo y de uno siguiente que indica la página.

Wilhelm von Humboldt está citado según la edición de la Academia de Prusia; el número romano indica el tomo, el número arábigo la página.

Kant: cito la *Crítica de la facultad de juzgar* por la traducción francesa de Philonenko, París, 1974.

Heinrich Meyer: cito por un lado el volumen *Kleine Schriften zur Kunst*, Heilbronn, 1886, y por el otro sus notas a las *Werke* de Winckelmann, t. II, 1808.

Los textos de Karl Philipp Moritz están citados según *Schriften zur Aesthetik und Poetik, Kritische Ausgabe*, Tübingen, 1962; o bien según *Götterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*, Lahr, 1948 (esta referencia está precedida de la mención: *Götterlehre*).

Para las obras de Novalis me he resignado a remitir a las *OEuvres complètes*, 2 tomos, París, 1975, edición asegurada por Armel Guerne, pues es la más completa que existe en francés. Mis referencias comportan: para el tomo II, el número de sección (en números romanos) y el número de fragmento (en números arábigos); para el tomo I, el número de ese tomo y el de la página. No siempre he seguido la traducción de Guerne, que a veces es defectuosa y con frecuencia inexacta. Para el texto se preferirá la de M. de Gandillac, publicada con el título *L'Encyclopédie*, París, 1960 (pero que es menos completa).

Todas las referencias a Schelling remiten a la edición original *Sämmtliche Werke,* Stuttgart y Augsburg: el número romano indica el número de volumen (salvo mención contraria, de la primera serie); el número arábigo el de la página.

Las referencias de August Wilhelm Schlegel remiten a: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* t. I, *Die Kunstlehre,* Stuttgart, 1963 (abreviatura: *Die Kunstlehre*) y a los *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur,* Stuttgart, t. I, 1966, t. II, 1967 (abreviatura: *Vorlesungen*).

Para las obras de Friedrich Schlegel he adoptado las siguientes siglas: los fragmentos publicados por Schlegel están designados por una letra que indica el nombre de la colección (L = Lyceum, A = Athenaeum) y por un número que es el del fragmento; el texto es el del t. II de la *Kritische Ausgabe.* Para los fragmentos editados en vida de Schlegel: *LN,* seguida de un número, designa *Literary Notebooks 1797-1801,* Londres, 1957, y el número del fragmento; "Philosophie der Philologie" remite a J. Körner, "Friedrich Shlegels «Philosophie der Philologie»", *Logos,* 17 (1928), págs. 1-72, el número indica la página; por fin el t. XVIII de la *Kritische Ausgabe* está designado por su número, seguido del número de sección (en cifras romanas) y del número del fragmento (en cifras arábigas). *Gespräch über die Poesie,* cuya sigla es *GP* seguida por el número de la página, remite al t. II de la *Kritische Ausgabe.*

De Friedrich Schleiermacher cito *Hermeneutik,* Heidelberg, 1959.

K. W. F. Solger: *Erwin,* Munich, 1971 (reimpresión de la edición de 1907); *Vorlesungen über Aesthetik,* 1829.

W. H. Wackenroder: mis referencias remiten a la edición bilingüe publicada en París en 1945 con el título *Fantaisies sur l'art, par un religieux ami de l'art.*

7. EL LENGUAJE Y SUS DOBLES

El lenguaje original. El lenguaje salvaje

La diosa del conocimiento no sonríe a quienes desdeñan a los antiguos.

Bhartrhari

San Agustín admite la existencia de signos propios y transpuestos; los retóricos están habituados a hablar de sentido propio y sentido figurado; la estética romántica separa alegoría y símbolo. Estas dicotomías, como hemos visto, no coinciden entre sí. Testimonian, sin embargo, una conciencia de la diferencia que existe entre varias formas que a veces se reúnen bajo el título general de signos. Al mismo tiempo, pocas veces los teóricos se limitan a comprobar que los signos son variados: apenas formulada, y aun antes, la oposición aparece fuertemente valorizada. El presente capítulo está dedicado a una de las formas de tal valorización, que tuvo gran influencia en la tradición de las ciencias humanas.

En efecto, la existencia de signos y símbolos (adoptemos por el momento esos dos rótulos de las dos grandes formas de evocación del sentido) provoca, de manera que asombra por su frecuencia, dos actitudes contradictorias:

por un lado, en la práctica, los signos se convierten infatigablemente en símbolos y en cada signo se injertan innumerables símbolos;

por el otro, en declaraciones teóricas, se afirma sin cesar que todo es signo, que el símbolo no existe o no debería existir.

Cuanto más intensa es la actividad simbolizante, tanto más segrega ese anticuerpo que es la afirmación metasimbólica según la cual el símbolo nos es desconocido. Salvadas las distancias, así como no se ha querido admitir que la

tierra no es el centro del universo o que el hombre proviene de los animales o que la razón no es el único dueño de sus gestos, se afirma que el lenguaje es el único modo de representación y que el lenguaje sólo está hecho de signos, en el sentido estricto, y por lo tanto de lógica, es decir, de razón. Con más exactitud, puesto que es difícil ignorar por completo el símbolo, declaramos que nosotros, los hombres normales del Occidente contemporáneo, estamos exentos de las debilidades inherentes al pensamiento simbólico, y que éste sólo existe en *los otros:* los animales, los niños, las mujeres, los locos, los poetas —esos locos inofensivos—, los salvajes, los antepasados (que sólo conocen el pensamiento simbólico). Resulta de ello una situación curiosa: durante siglos, los hombres describieron sus símbolos, pero creyendo que observaban los signos de los otros. Es posible que una censura alerta sólo autorizara a hablar de lo simbólico cuando se empleaban nombres falsos, tales como "locura", "niñez", "salvajes", "prehistoria". Un tabú territorial (los salvajes), temporal (los hominianos y los niños), biológico (las mujeres y los animales) o ideológico (los locos y los artistas) impidió que se admitiera lo simbólico en nuestra vida y, en especial, en nuestra lengua. Ahora bien (y ésta será mi tesis), las descripciones del signo "salvaje" (el de los otros) son descripciones salvajes del símbolo (el nuestro).

Tal situación implica una doble reacción.

En primer término, podemos probar que nuestro pensamiento conoce los mismos procedimientos que el de los "primitivos" o los "enfermos". Es tarea tanto más difícil de cumplir puesto que se relaciona muy de cerca con nuestros propios hábitos; sin embargo, ha empezado con la denuncia de una serie de "centrismos": el etnocentrismo, el antropocentrismo, el adultocentrismo (la palabra es de Piaget), el logocentrismo. Paralelamente, podemos habituarnos a detectar, en nuestro pensamiento, los procedimientos presuntamente primitivos. Quisiera dar aquí dos ejemplos, elegidos entre otros porque se sitúan en esos razonamientos mis-

mos según los cuales nuestro pensamiento sólo conoce signos y el del *otro,* sólo símbolos.

El primero es de Lévy-Bruhl. La enunciación original de la "mentalidad primitiva", aunque objeto de vasta adhesión, había provocado algunas protestas acerca del uso de las palabras "primitivo", "prelógico", "participación", "místico". Durante casi treinta años, Lévy-Bruhl debió explicar largamente, en las páginas introductorias o finales, el sentido que daba a tales palabras. "Primitivo" no quería decir *primitivo,* sólo era una denominación convencional; "místico" no significaba *místico,* sino la creencia en la existencia real de las cosas invisibles... Sólo que nunca quiso reemplazar esas *palabras* (arbitrarias, según su propia doctrina, que opone en este sentido lenguas occidentales y lenguas primitivas) por otras. Maurice Leenhardt escribió en el prefacio de los *Carnets*[1]: "La novedad misma de su obra en esa época, ¿no es la que explica en su vocabulario la elección del término místico, a pesar de su insuficiencia e inclusive a pesar de que no le complace? Si se le sugería que suprimiera la *s* para decir mítico, oponía su delicada sonrisa..."

Pero eran los lectores de Lévy-Bruhl quienes tenían razón. Decenas de páginas de explicaciones no bastaron para convencerlos de que el sentido en que Lévy-Bruhl empleaba la palabra "místico" y el sentido corriente de esa palabra nada tenían en común. Lévy-Bruhl escribía a propósito de los nombres en los primitivos: "Para nosotros, dar un nombre a un objeto no lo modifica en nada, y una homonimia arbitrariamente establecida no produciría ningún efecto real. Para los primitivos no ocurre lo mismo. El nombre, pertenencia esencial, puesto que es el ser mismo; la homonimia equivale a identidad"[2]. Pero fue así como reaccionaron sus lectores, para quienes la homonimia de los dos "místicos" equivalía a la identidad, o al menos al parentesco. Y lo que es más, el propio Lévy-Bruhl reaccionaba de ese modo; de lo contrario, ¿por qué empeñarse en conservar la palabra aun

1. L. Lévy-Bruhl, *Carnets,* París, 1949, pág. XIV.
2. *L'Expérience Mystique et les symboles chez les primitifs,* París, 1938, pág. 236.

cuando no estuviera satisfecho con ella? En sus *Carnets*, renuncia a hablar de prelógica y de principio de no-contradicción en los primitivos, pero permanece igualmente ciego ante los procedimientos que dominan nuestro pensamiento: refiriéndose a sus ejemplos, escribe: "El que ha impresionado más a los lectores, la dualidad bororo-arara..." Pero no advierte que tal éxito del ejemplo no se debe a su singularidad lógica, sino a la construcción fónica, perfectamente análoga en ambas palabras, *bororo* y *arara*...

Tomo el otro ejemplo de Piaget. El ilustre psicólogo describe la abundancia de símbolos en el niño, de signos en los adultos. Ha demostrado que en el símbolo se injerta un tipo de razonamiento que llama, de acuerdo con Stern, la "transducción" (opuesta a la inducción y a la deducción) y que se define como una "inferencia no reglada (no necesaria) pues se refiere a esquemas a mitad de camino entre lo individual y lo general" [1]. Así, para Jacqueline, un niño jorobado que ha tenido gripe ya no debía ser jorobado, una vez restablecido de su gripe: las enfermedades se asimilan directamente la una a la otra, sin pasar por la clase general de las enfermedades, donde se distinguiría la que produce la joroba y las demás. Ahora bien, cuando Piaget se ocupa de la evolución en la función semiótica, afirma la abundancia de "símbolos" en el niño, su casi ausencia en el adulto, y concluye: "Si nos atenemos a la función semiótica, ¿ya no podemos pensar, aceptando la distinción saussuriana entre signo y símbolo, que ha habido una evolución desde el símbolo-imagen hasta el signo analítico?" [2].

Dejemos de lado la cuestión de saber si es cierto que los "signos analíticos" predominan en el adulto, o que el signo encuentra su origen en el símbolo (cosa que el propio Piaget niega explícitamente en otra parte); atengámonos sólo a la forma del razonamiento. Una propiedad peculiar del símbolo (el ser menos frecuente) permite a Piaget inferir otra (su evolución hacia el signo). Es como si observáramos que

1. *La formation du symbole chez l'enfant*, París-Neuchâtel, 1945, pág. 248.
2. *Le Structuralisme*, París, 1968, pág. 97.

hubo "más" música que pintura en el siglo XIX y, a la inversa, "más" pintura que música en el siglo XX, y dedujéramos que la música evoluciona hacia la pintura... He aquí un hermoso ejemplo de ***transducción*** que, sin embargo, se da en la mentalidad de un adulto (Piaget), cuando ésta sólo debería disponer de "signos analíticos" y, por ende, de deducciones correctas.

El primer trabajo consiste, por lo tanto, en detectar los procedimientos del "pensamiento simbólico" precisamente en quienes presumen de no tenerlo. Un segundo trabajo, complementario, procurará reinterpretar las descripciones que se han hecho, presuntamente, de la "mentalidad primitiva" o del "lenguaje original". Descripciones que no son necesariamente falsas, pero que equivocaron su objeto: creyendo observar el *otro* signo, con frecuencia describieron *nuestro* símbolo.

Debemos recelar, en efecto, de una reacción excesiva contra la idea de "mentalidad primitiva", que rechazaría no sólo la implantación obligatoria de esa "mentalidad" en los demás, sino también la existencia misma de otra cosa que el signo y la lógica del signo. Al final de su vida, volviendo sobre una afirmación que le parecía abusiva, Lévy-Bruhl escribía en sus *Carnets* (págs. 62-63): "La estructura lógica del espíritu es la misma en todas las sociedades humanas conocidas, así como todas ellas tienen una lengua, costumbres o instituciones; no hablar más, pues, de "prelógico" y decir explícitamente por qué renuncio a este término y a todo lo que parece implicar". La estructura del "espíritu humano" es quizá la *misma* en todas partes y desde siempre [1], lo cual no significa que es *una:* el símbolo es irreductible al signo, y a la inversa. Cuando Lévy-Strauss escribe: "En lugar de oponer magia y ciencia sería preferible situarlas en paralelo, como dos modos de conocimiento, desiguales en cuanto a los resultados teóricos y prácticos, ... pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen y que difieren menos por su naturaleza que en función de los

1. Como lo ha demostrado Leroi-Gourhan, el hombre no proviene del mono; sino de otro hombre.

tipos de fenómenos a que se aplican" [1], podemos preguntarnos si tal afirmación no procede de un etnocentrismo (o de un logocentrismo) invertido que, después de negar demasiado la magia, le atribuye demasiado: hay magia en la ciencia y no sólo ciencia en la magia. ¿No son éstos dos principios arraigados en el signo y en el símbolo, que difieren por su naturaleza y no sólo por su función, por las operaciones mentales implicadas y no sólo por los resultados? Una vez más, ciencia y magia quizá sean la misma cosa; pero ¿equivale eso a decir que son una sola cosa? Antes de relegar al olvido las indagaciones del pasado acerca del signo primitivo, deberíamos verificar si en ellas no están contenidas las primeras descripciones, siempre útiles, del símbolo.

Las actitudes que describo aquí no tienen una inscripción histórica precisa y los ejemplos que las ilustran pueden tomarse de autores alejados en el tiempo. Las especulaciones acerca de la lengua original son muy antiguas; las que conciernen al lenguaje de los locos continúan hasta nuestros días. Podemos comprobar que la crisis romántica no las ha hecho desaparecer. Diríamos casi: al contrario. Cuando un Wackenroder opone lenguaje verbal y lenguaje del arte según las categorías que separan, en otras partes de su obra, signo y símbolo, participa del mismo paradigma que utilizan Vico y Lévy-Bruhl. La diferencia —aunque no siempre esté presente— radica en las señales apreciativas, negativas en un caso, positivas en el otro, referidas al símbolo (evidentemente, este juicio no agota la concepción romántica del símbolo). Más que "clásica" o "romántica", la tradición de que hablo me parece un complemento, difícil de evitar, de todas las teorías: su *doble*, del que elijo aquí dos versiones: el "lenguaje original" y el "lenguaje salvaje" [2].

---

1. *La Pensée sauvage*, París, 1962, pág. 21.
2. Es una elección arbitraria. Podríamos iniciar el mismo trabajo, por ejemplo, a partir de las descripciones psiquiátricas del lenguaje de las enfermedades mentales. En ese caso deberíamos reflexionar acerca de fórmulas del tipo de: "Nuestros enfermos como el señor Jourdain son simbolistas inconscientes. (...) La enfermedad le basta para descubrir las leyes del simbolismo" (J. Pouderoux, *Remarques sur l'incohérence des*

Mi hipótesis será, pues, la siguiente: cuando se creía describir el origen del lenguaje y del signo lingüístico, o su infancia, lo que en realidad se hacía era proyectar en el pasado un conocimiento implícito del símbolo, tal como existe en la actualidad.

Las especulaciones sobre el origen del lenguaje son tan abundantes que un libro entero no bastaría para resumirlas [1]. Por eso no trataré de dar aquí una visión de conjunto, inevitablemente superficial, de la historia de esas hipótesis. Propondré, en cambio, un retrato-robot, acrónico en sí mismo, que sólo destacará algunos rasgos típicos. Además, me limitaré a uno de sus aspectos: el que se refiere a la relación entre significante y significado.

La división clásica de esas teorías opone *phusei* a *thesei*, el origen natural al origen convencional. Esos términos pueden recubrir dos oposiciones: la que existe entre motivado (natural) e inmotivado, y la que se da entre social (convencional) e individual. Ahora bien, nadie o casi nadie (después veremos que hay excepciones) ha afirmado que el lenguaje *natural* era, por lo mismo, *individual;* quienes admiten las dos teorías opuestas admiten el carácter conven-

---

propos de quelques aliénés, Burdeos, 1929, pág. 56). "Para traducir su pensamiento, el esquizofrénico prefiere esa clase de interjección simbólica en vez del empleo de palabras banales, pero insertadas en una proposición lógica que satisface las leyes de la sintaxis" (C. Pottier, *Réflexions sur les troubles du langage dans les psychoses paranoïdes,* París, 1930, pág. 129). Arieti, con su ecuación esquizofrenia = paleológico, sería un ámbito fecundo en investigaciones.

1. Por lo demás ya se lo ha hecho: son los seis tomos de A. Borst, *Der Turmbau von Babel,* Stuttgart, 1957-1963. Para exposiciones más sintéticas, cf. B. Rosenkranz, *Der Ursprung der Sprache,* Heildelberg, 1961; o A. Sommerfelt, "The origine of language, Theories and hypotheses", *Cahiers d'histoire mondiale,* I (1953-54), 4, págs. 885-902; o W. S. Allen, "Ancient ideas on the origin and development of language", *Transactions of the Philological Society,* 1948, págs. 35-60. También el libro de G. Révész, *Origine et Préhistoire du langage,* trad. francesa, París, 1950, contiene algunas informaciones útiles.

cional —en el sentido de social y obligatorio— del lenguaje. Podemos deducir de ello que la oposición real se da entre motivado e inmotivado. Pero en ese caso, sólo la primera opción puede calificarse de hipótesis acerca del lenguaje original, o más bien acerca de la relación que une significante y significado: en efecto, concebir el lenguaje pasado a imagen del lenguaje presente es renunciar a buscar entre ambos toda diferencia que no sea temporal. En otros términos, todas las hipótesis, en el sentido constructivo, sobre el lenguaje original se centran en la busca de una *motivación* entre los dos aspectos constitutivos del signo; o bien, según la fórmula de A. W. Schlegel: "La protolengua consistirá en signos naturales, es decir, signos que están en una relación esencial con lo designado" (*Die Kunstlehre,* pág. 239). Por lo tanto, nos ocuparemos más bien de las formas de esta motivación.

En rápida síntesis podríamos distinguir tres etapas principales en la busca de la motivación, en el siguiente orden: 1. del lenguaje abstracto (actual) al lenguaje figurado; 2. del lenguaje figurado a la onomatopeya; 3. de la onomatopeya al lenguaje gestual. Esta gradación se basa en la mayor o menor presencia del referente en el signo. En efecto, si se postulaba de antemano la presencia de motivación, aunque ateniéndose siempre al signo, sólo podía concebirse la relación de denotación (entre signo y referente) o de simbolización (no hay motivación posible entre significante y significado). En el caso del tropo o símbolo verbal, se confrontan dos términos homogéneos, el sentido propio y el sentido figurado. En el caso de la onomatopeya, una parte del referente se convierte, en general, en signo. Por fin, en el lenguaje gestual, el referente sigue presente casi por completo. Examinemos ahora con rapidez cada uno de estos tres niveles.

Cuando la investigación del origen se mantiene en el ámbito *verbal* y no se refiere a otro modo de significación (como el símbolo), recibe el nombre de *etimología.* Ahora bien, la etimología, en el plano semántico, no conoce más rela-

ciones que las trópicas. Para ejemplificar esta afirmación recordaré una exposición sintética y lúcida de las prácticas etimológicas que ofrece Stephen Ullman [1]. Después de pasar revista a las muchas clasificaciones de las operaciones practicadas por los etimologistas, el autor establece dos principios irreductibles, que llevan a una "clasificación lógica" y a una "clasificación psicológica". Observemos primero la clasificación lógica, que "se relaciona con las tradiciones de la retórica clásica y medieval", pues "los iniciadores de la semántica, Darmesteter, Bréal, Clédat y otros, aún no pudieron librarse del punto de vista retórico" (pág. 271). El resultado es el siguiente:

> La clasificación se produce mediante una comparación puramente cuantitativa del área de la significación antes y después del cambio. Habrá, pues, tres posibilidades: el área nueva podrá ser más extensa que antes; podrá ser más restringida; ambas nociones podrán encontrarse en pie de igualdad (págs. 271-272).

Tres casos, pues: *extensión* (por ejemplo, *arripare* significa en latín "tocar la orilla" y produce en francés *arriver* [llegar], cuyo sentido es más general); *restricción* (por ejemplo, en latín *vivenda* que significa "víveres", toda especie de alimento, produce en francés *viande* [carne], cuyo sentido es, evidentemente, más restringido) y *desplazamiento* (por ejemplo, *canard*, que en francés significa "pato", "periódico" y "noticia falsa". Aquí, "toda comparación de las respectivas áreas sería absurda" (pág. 273).

Las huellas del "punto de vista retórico" son evidentes, en efecto. Tanto en el caso en que se respetan las retóricas clásicas o se siguen las presentaciones modernas, siempre se observan las mismas relaciones trópicas: la sinécdoque, que puede ir de la especie al género o del género a la especie y de ese modo ampliar o restringir su extensión; la metáfora y la metonimia, que desplazan la extensión sin cambiar las

1. Cito según la traducción francesa *Précis de sémantique française*, Berna, 3a. ed., 1965.

dimensiones. Permanecemos, pues, explícitamente, en el campo de las figuras retóricas.

La segunda clasificación es psicológica, es decir, utiliza la clasificación de las asociaciones mentales. Aquí se distinguen cuatro casos:

> 1º, semejanza entre dos sentidos (metáfora); 2º, contigüidad entre los dos sentidos (metonimia); 3º, semejanza entre los dos nombres; 4º, contigüidad entre los dos nombres (pág. 277).

Los *dientes* de un peine: cambio por metáfora; el *estilo* proviene de *stilus,* punzón para escribir, estilete, por metonimia. El tercer caso está ejemplificado por *forain,* que se vincula a *foire* [feria] con el significado de "feriante", cuando al principio significa "forastero". Pero por el hecho de ser falsa esta etimología no deja de funcionar por tropo: con más exactitud, por metonimia (los forasteros suelen aparecer en las ferias); no constituye un caso aparte. Por fin, la cuarta posibilidad está ejemplificada mediante la palabra *capitale* utilizada en el sentido de "ciudad capital": se trata de una sinécdoque generalizadora por la cual la propiedad reemplaza la cosa calificada. Hablar de contigüidad y de semejanza equivale a especificar una de las categorías de la clasificación precedente, la que reúne metáfora y metonimia. La segunda clasificación, pues, lejos de ser independiente de la primera, sólo es una subdivisión de ella. La etimología no es más que una sección de la retórica.

Pero quizá haya elegido mal mi punto de partida. Nunca podría citar bastantes ejemplos para probar mediante ellos mi afirmación; por eso me contentaré con recordar brevemente las opiniones de uno de los etimologistas contemporáneos más brillantes, Émile Benveniste. En un artículo sobre metodología titulado 'Problemas semánticos de la reconstrucción" [1], Benveniste formula así la regla principal de la etimología: "En presencia de morfemas idénticos que tienen sentidos diferentes, es preciso preguntarse si existe

1. Recogido en *Problemes de linguistique générale,* París, 1966.

un empleo en que esos dos sentidos recobrarán su unidad" (pág. 290). He aquí dos ejemplos. En inglés *story* [relato] y *story* [piso] son homófonos perfectos. "Lo que obstaculiza su identificación no es nuestro sentimiento de que un 'relato' y un 'piso' son inconciliables, sino la imposibilidad de encontrar un empleo tal que un sentido sea en él conmutable con el otro" (pág. 290). La verificación histórica confirma la diferencia de las dos palabras. El caso inverso está ejemplificado por el verbo francés *voler,* sinónimo a la vez de *fly* [volar] y *steal* [robar]. Aquí el contexto común existe. "Se encuentra tal contexto en la lengua de la halconería, en la expresión *le faucon vole la perdrix* [el halcón alcanza y atrapa al vuelo la perdiz]" (pág. 290).

A primera vista, el criterio retórico de sentido ha sido reemplazado por un criterio formal de distribución. Pero examinemos con atención este último. Lo que nos permite afirmar que los dos sentidos del francés *voler* tienen un origen común es la posibilidad de encontrar un contexto en el cual uno de los sentidos forma parte del otro: el sentido original es *fly,* el sentido de *steal* es visiblemente una sinécdoque: es un vuelo específico del halcón. O bien, a propósito de otro ejemplo: en indoeuropeo, "recoger" y "otoño" están emparentados porque "otoño" significa "tiempo de recoger"; ahora bien, "recoger" y "tiempo de recoger" están en relación metonímica. Una vez más ha entrado en juego el viejo aparato trópico, sin duda conjugado con la erudición infalible de Benveniste.

Para buscar el origen se busca la matriz trópica, que sin embargo caracteriza el presente del lenguaje, no el pasado (hemos visto que esta asimilación aparece por primera vez en San Agustín). Por lo tanto, no es sorprendente encontrar afirmaciones sobre la naturaleza metafórica del lenguaje antiguo, aunque no se inscriban en el ámbito etimológico. Así, Vico:

> La segunda lengua, que corresponde a la edad de los héroes, habría utilizado, según los egipcios, símbolos que podemos relacionar con los emblemas heroicos y que debieron consistir en imitaciones mudas; esos

signos que los héroes utilizaban para escribir reciben en Homero el nombre de *semata;* eran metáforas, imágenes y comparaciones que, con la aparición del lenguaje articulado, debían crear toda la riqueza de la poesía [1].

Renan:

El *traslado* o la metáfora fue, así, el gran procedimiento de la formación del lenguaje [2].

Jespersen:

La expresión del pensamiento tiende a hacerse cada vez más mecánica o prosaica. El hombre primitivo, sin embargo, a juzgar por la naturaleza de su lenguaje, estaba siempre obligado a utilizar palabras y expresiones de manera figurada: estaba forzado a expresar sus pensamientos en el lenguaje de la poesía. La lengua de los salvajes modernos suele describirse como abundantemente metafórica y rica en toda clase de expresiones figuradas y metafóricas [3].

Por lo demás, esta conclusión no es tan forzosa como parece. En efecto, podría deducirse que si todas las palabras derivan por metáfora, sinécdoque, etc., el lenguaje actual es figurado, mientras que el primer lenguaje sería no figurado, "propio". Ahora bien, lo que se afirma es lo contrario. Vico dirá que esas transposiciones de sentido ya habían ocurrido desde el principio y que hoy hemos olvidado el origen metafórico de la mayoría de las palabras: el tiempo de la metáfora es el pasado, y no el presente. Para Condillac, existe una diferencia cualitativa entre los tropos de las primeras edades y los tropos actuales: aquéllos eran auténticos, pues

1. G. Vico, *La Science nouvelle*, París, 1953, pág. 438.
2. E. Renan, *De l'origine du langage*, París, 2a. ed., 1858, pág. 123.
3. O. Jespersen, *Progress in language*, Londres, 1894, pág. 353, o *Language*, Londres, 1922, pág. 432.

eran frutos de la necesidad (se disponía de muy pocas palabras), mientras que éstos son un signo de decadencia y de muerte cercana, pues sólo sirven de ornamento (reaparece la oposición entre tropos de sentido —tropos de belleza, presente en Quintiliano); son, pues, los procedimientos trópicos y no los tropos particulares los que en el pasado merecen el título de tiempo figurativo. Jerpersen se dice además que si hay tantos tropos muertos en el lenguaje de hoy, es porque hubo un tiempo en que estaban vivos: por consiguiente, la primera lengua era figurada, etc. Sea cual fuere la explicación dada, la conclusión es la misma: los signos primitivos se basan en la posibilidad de motivación.

La segunda gran etapa en la búsqueda del lenguaje original consiste en el paso a las onomatopeyas y a las interjecciones (según se adopte una teoría mimética o expresiva del lenguaje). Condillac, que defiende la interjección, dirá que "los gritos de las pasiones contribuyeron al desarrollo de las operaciones del alma, ocasionando naturalmente el lenguaje de acción" y al hablar de los primeros hombres agregará que "los gritos naturales les sirvieron de modelo para crear un nuevo lenguaje" [1]. Renan, partidario de la onomatopeya, afirma a su vez que "el motivo determinante para la elección de las palabras debió ser, en la mayoría de los casos, el deseo de imitar el objeto que quería expresarse (. . .). La lengua de los primeros hombres no fue, pues, en cierto modo, más que el eco de la naturaleza en la conciencia humana" (pág. 136). A. W. Schlegel resume de manera festiva esas teorías:

> He aquí, pues, los primeros hombres, que además de lanzar gritos inarticulados de alegría, de dolor, de cólera, se dedican a silbar como la tempestad, a mugir como las olas del mar agitado, a hacer con la voz el

1. *Essai sur l'origine des connaissances humaines, Œuvres philosophiques*, t. I, París, 1947, pág. 61.

estrépito de las piedras que ruedan, a aullar como lobos, a arrullar como palomas, a rebuznar como asnos [1].

Recordaré que tales teorías tienen sus defensores entre los lingüistas contemporáneos. Un autor soviético, A. M. Gazov-Ginzberg, expone en su obra *¿El lenguaje era representativo en su origen?* [2] una nueva versión de la tesis mimética. La onomatopeya recibe en ella el nombre ennoblecido de *mimema* y su estudio el de *mimología.* Los mimemas se dividen en cuatro clases, según el origen del sonido: 1º, reproducción de sonidos humanos internos; 2º, reproducción de sonidos externos; 3º, sonorización de gestos y mímicas de la boca y la nariz no sonoros; 4º, el balbuceo, donde las combinaciones de sonidos más fáciles designan las situaciones y las experiencias más accesibles. El autor analiza a continuación las raíces de la lengua protohebrea y demuestra la presencia de la onomatopeya en 140 casos sobre 180; los restantes son palabras extranjeras o de origen desconocido.

Es otro lingüista, Jacques van Ginneken, quien puede ilustrar las formas recientes adquiridas por la teoría de la interjección en un libro titulado *La reconstrucción tipológica de las lenguas arcaicas de la humanidad* [3]. Van Ginneken también amplía la noción de interjección y la reemplaza por la de *clic.* El *clic* es un complejo sonoro que suele comportar sonidos desconocidos en el sistema fonológico de la lengua; nace de los movimientos naturales del hombre. Van Ginneken escribe:

> El movimiento bucal del *signo-clic* era y es realmente un movimiento innato y universalmente humano que sirve para la succión en el niño, y cuyas diferenciaciones accidentales se adaptaron después como signos de nuestros diferentes estados de conciencia. (...) En ausencia de la madre, cada niño normal,

---

1. "De l'étymologie en général", *Œuvres écrites en français,* t. II, Leipzig, 1846, págs. 124-125.
2. *Byl li jazyk izobrazitelen vsvoikh istokakh?,* Moscú, 1965.
3. Amsterdam, 1939.

> en el segundo o tercer mes de su existencia, siente el deseo de chupar y empieza a alimentarse en su imaginación (pág. 63).

Los ejemplos de Van Ginneken se toman de todas las "lenguas arcaicas de la humanidad".

Por fin, la tercera etapa en la búsqueda del lenguaje original nos lleva al lenguaje gestual o, como se decía en el siglo XVIII, el lenguaje de acción. Vico, Warburton y sobre todo Condillac harán de él descripciones detalladas. Condillac escribe en el primer capítulo de su *Gramática:*

> Los gestos, los movimientos del rostro y los acentos inarticulados: he ahí, monseñor, los primeros medios de que los hombres dispusieron para comunicar sus pensamientos. El lenguaje que se forma con esos signos se denomina *lenguaje de acción* (*ibid.*, pág. 428).

Tal lenguaje es a la vez natural (es decir, motivado) y adquirido; es el único que se adapta a lo que expresa, pues no está sujeto a la linealidad. Ahora bien, las ideas mismas surgen simultáneamente, y no sucesivamente ("el lenguaje de las ideas simultáneas es el único lenguaje natural", pág. 430).

Lo que en Condillac es una pura visión del espíritu, no apoyada en datos empíricos (aunque Condillac hable de ese "establecimiento para la instrucción de los sordos y de los mudos" que dirige el abate de l'Épée, pág. 429), se convierte en materia de investigaciones concretas en los siglos XIX y XX. En particular el descubrimiento de varios códigos gestuales de los indígenas de Norteamérica alienta la búsqueda de un "lenguaje de acción" autónomo y hasta primero. Aquí debe mencionarse en especial un estudio que abrió rumbos en las investigaciones de ese ámbito: el de Cushing, titulado *Manual Concepts* [1]. Pero una vez más, es Van Ginneken

1. Aparecido en *American Anthropologist*, V (1892), págs. 289-317.

quien procura sistematizar todos los datos del lenguaje gestual para erigirlo en origen absoluto del lenguaje. Según Van Ginneken, el gesto es lo primero, pues forma parte de la acción que designará; llegamos al grado cero del signo, puesto que ese signo se significa a sí mismo.

> El gesto, en este caso, no es más que el trabajo en el aire exterior y el concepto manual revivido en el interior. Es, pues, el lenguaje natural. Pues aquí no existe ninguna convención. El signo es el signo natural, pues es el significado mismo (*ibid.*, pág. 127).

Para completar el cuadro, debemos recordar las investigaciones paralelas sobre la escritura. Vico ya había establecido un paralelismo riguroso entre las "tres lenguas" de la humanidad y las tres escrituras de los egipcios (jeroglífica, simbólica y epistolar). Será un contemporáneo de Vico, el obispo de Gloucester, William Warburton, quien desarrollará largamente esa analogía en *The Divine Legation of Moses*, obra de la cual pronto se traducirá una parte al francés con el título *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens* (1744)[1]. Las etapas de la lengua son: lenguaje abstracto actual, lenguaje metafórico y lenguaje de acción. En cuanto a la escritura:

"El primer intento de escritura fue una simple pintura" (pág. 5); el ejemplo evocado es el de los aztecas, que remite, para decirlo en términos muy generales, al pictograma. — Sigue la etapa de los jeroglíficos. El paso de una a otra se produce por tres medios. "La primera manera consistía en emplear la principal circunstancia de un sujeto para hacer las veces del todo. (. . .) Si se trataba de expresar un tumulto, o un motín popular, representaban un hombre armado que arrojaba flechas" (págs. 19-20): es, diríamos, una sinécdoque. "Hay más arte en el segundo método, que consistía en reemplazar la cosa misma por el instrumento real o metafórico. Es así como un ojo situado en un lugar

1. Acerca de Warburton, cf. M.-V. David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. . . París, 1965.

preponderante estaba destinado a representar toda la ciencia de Dios" (pág. 20): el instrumento por la cosa, en términos retóricos, es una metonimia (en definitiva, ya metafórica, nos advierte Warburton). "El tercer método que Egipto empleó para abreviar la escritura como pintura revela aún más arte. Consistía en hacer que una cosa ocupara el lugar de otra y mostrara en la que servía para representar alguna delicada semejanza o analogía con la otra, tomada de las observaciones de la naturaleza o bien de las tradiciones supersticiosas de los egipcios" (págs. 21-23): un caso de metáfora. — Dentro de esta segunda etapa se distinguen dos fases: la de los jeroglíficos y la de los ideogramas chinos, altamente estilizados. — En cuanto a la tercera etapa, está constituida por los alfabetos, señales inmotivadas.

Observemos por fin que Warburton no se limita a establecer la identidad formal del jeroglífico y del tropo, sino que extiende ese mismo tipo de relación a otras actividades simbólicas, sobre todo al sueño (en esto vuelve a percibirse la influencia de Clemente de Alejandría). Al analizar la *Interpretación de los sueños* de Artemidoro, señala que el medio para interpretar las imágenes del sueño no es otro que el empleado en el jeroglífico y el tropo. "Los antiguos oneirocríticos... fundamentaban las reglas que les servían para interpretar las cosas vistas en sueños mediante la significación que esas mismas cosas tenían en la escritura jeroglífica" (pág. 210). "Los oneirocríticos tomaron de los símbolos su arte de descifrar" (pág. 238). ¿La interpretación del sueño se origina, pues, en el jeroglífico? [1].

---

1. No quiero sugerir con esto que Warburton anuncie a Freud. La clasificación de los tropos (relaciones entre dos sentidos) se basa, en la Antigüedad, en la de las asociaciones psíquicas (relaciones entre dos entidades mentales). Esto parece evidente. Por lo tanto, es difícil comprender por qué sigue afirmándose que el gran descubrimiento de Freud consiste en haber bautizado la metonimia como desplazamiento y la metáfora como condensación, y el de Lacan en "haber reconocido [en los términos freudianos] dos figuras esenciales designadas por la lingüística: la metonimia y la metáfora". ¿Se trata, en verdad, de un paso adelante? Sobre todo tomando en cuenta que la oposición condensación-desplazamiento *no es* equivalen-

Observemos el conjunto de esos datos: el rasgo dominante, el que determina directamente o indirectamente a los demás, podría formularse de la siguiente manera: el lenguaje original se piensa en términos de creciente proximidad entre el signo y lo designado o, como he dicho más arriba, viendo en él una presencia del referente en el signo. El lenguaje de acción es el más original que exista, puesto que se significa a sí mismo y de ese modo realiza el grado superior de la presencia: más que designar, *es* la cosa designada (recordemos las fórmulas de Goethe y de Schelling). El fantasma del lenguaje primitivo es al mismo tiempo el del desvanecimiento del lenguaje, puesto que las cosas ocupan el lugar de los signos y la distancia impuesta por el signo entre el hombre y el mundo es, finalmente, reducida.

Esta concepción del lenguaje es la opuesta de la actual. En una perspectiva sincrónica, los fundadores de la semiótica moderna lo han repetido con frecuencia: el objeto denotado sólo produce un "leve efecto" respecto del signo (Pierce), es un "ser exterior" (Saussure). Diacrónicamente, no es posible concebir el origen del lenguaje sin plantear ante todo la *ausencia* de los objetos; como escribe Leroi-Gourhan, "eso equivale a hacer del lenguaje el instrumento de la liberación frente a lo vivido" [1]. En cambio —y ésta es la verdadera justificación de todo el pensamiento antiguo—, el simbolizante puede ser una parte del simbolizado, o a la inversa.

Una consecuencia —o variante— de este primer rasgo atribuido al lenguaje original consiste en creer que tal lenguaje se componía exclusivamente de nombres concretos.

---

te a la oposición entre las figuras de la retórica. Cf., entre otros, J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, París, 1971, págs. 239-270, y J. Bellemin-Noël, "Psychanaliser le rêve de Swann", *Poétique*, 1971, 8, pág. 468. Volveremos extensamente sobre el tema en el capítulo siguiente.

1. *Le Geste et la Parole*, t. II, París, 1965, pág. 21. La escritura, en este sentido, es un paso más hacia la "hominización": implica la ausencia posible no sólo del referente, sino también de los interlocutores.

Puesto que el objeto debe estar presente en el signo, la abstracción se juzgará siempre tardía, puesto que es ya una ausencia en sí misma. Esta opinión (cuya formulación canónica aparece en el *Ensayo* de Locke [1]) sirve de piedra angular para gran parte de las investigaciones etimológicas actuales. Ahora bien, un análisis en sentido opuesto de Benveniste (en *Problèmes*..., pág. 298 y sig.), demuestra hasta qué punto el prejuicio "concretista" puede obligar a los lingüistas a cerrar los ojos ante los hechos. Se trata de la familia etimológica *trust, true, truce,* relacionada, pues, con la idea de fidelidad, que está emparentada fonéticamente y morfológicamente con los términos griego, sánscrito, inglés, etc., que designan "árbol" *(tree)* "a veces especialmente 'encina' o 'bosque' en general" (pág. 299). La explicación tradicional, dada por H. Osthoff, "sitúa en el origen de todo el desarrollo morfológico y semántico la palabra indoeuropea, representada por gr. *drus,* 'encina', de donde procederían los valores morales implícitos en *Treue* y *truste.* El adjetivo got. *triggws,* v. h. a. *gitriuwi* 'getreu, fiel' significaría en propiedad 'firme como una encina'. En la mentalidad germánica, la 'encina' habría sido el símbolo de la solidez y de la confianza, y la imagen de la 'encina' inspiraría el conjunto de las representaciones de la 'fidelidad' " (pág. 299).

Benveniste demuestra sin esfuerzo la inconsistencia de esta explicación, universalmente admitida y que ilustraría tan bien la anterioridad de lo concreto sobre lo abstracto. En primer término, la raíz *dru* sólo significa encina en griego, mientras que un examen de las demás lenguas indoeuropeas prueba sin lugar a dudas que su sentido es el de 'bosque', 'árbol', en general. Por otro lado, aun en griego la otra significación es relativamente reciente, lo cual hace

1. "No dudo que si pudiéramos llevar todas las palabras hasta su fuente descubriríamos que en todas las lenguas las palabras que se emplean para significar cosas no perceptibles por los sentidos adquirieron su origen en las ideas sensibles" (Libro III, cap. I, 5). Lévi-Strauss demostró en *La Pensée sauvage,* pág. 3 y sig., la imposibilidad de defender este punto de vista.

tanto más comprensible que el árbol 'encina' no crezca en el territorio de todas las lenguas indoeuropeas... Benveniste reinicia el análisis y muestra que el sentido indoeuropeo sólo pudo ser "firme, sólido, sano" (pág. 300).

> Por consiguiente, la designación del "árbol" participa de esta significación común. A la inversa del razonamiento de Osthoff, consideramos que °*derwo-*, °*drwo-*, °*dreu-* en el sentido de "árbol", es sólo un empleo particular del sentido general de "firme, sólido". No es el nombre "primitivo" de la encina el que creó la noción de solidez; al contrario, mediante la expresión de la solidez se designó el árbol en general y la encina en particular (pág. 301).

Y Benveniste cita una serie de casos paralelos.

Un tercer rasgo general del lenguaje "primitivo" consistiría en que al principio todas las palabras eran nombres propios. Con ello no se hace más que llevar al extremo la característica precedente: si las palabras deben pensarse como cada vez más concretas, se acaba por atribuir un nombre a cada cosa. Adam Smith no deja de sugerirlo: "La determinación de los nombres propios para designar cada objeto en particular, es decir, la elección de los nombres sustantivos, sería quizá uno de los primeros pasos hacia la formación de un lenguaje" [1]; las demás palabras derivan por antonomasia (según el modelo "es un César"). Las palabras originales serían los nombres propios de los objetos, la lengua sería una nomenclatura. En Rousseau se encuentran afirmaciones análogas.

Acerca de esto Saussure ha dejado una página muy explícita, que desearía recordar aquí:

> El fondo del lenguaje no está constituido por los nombres. Es accidental que el signo lingüístico co-

1. "Considérations sur l'origine et la formation des langues", reproducido en *Varia linguistica*, Burdeos, 1970, pág. 307.

rresponda a un objeto definido por los sentidos, como un *caballo*, el *fuego*, el *sol*, más que a una idea como... "él puso". Sea cual fuere la importancia de este caso, no hay ninguna razón evidente —al contrario— para tomarlo como tipo de lenguaje. (...) se advierte en ello, implícitamente, cierta tendencia que no podemos confundir ni dejar de lado acerca de lo que sería el lenguaje en definitiva: es decir, una nomenclatura de objetos dados. *Primero* el objeto, después el signo; por lo tanto (cosa que negaremos siempre), base exterior dada al signo y figuración del lenguaje por esta relación:

	★—————————	*a*	
objetos	★—————————	*b*	nombres
	★—————————	*c*	

cuando la verdadera figuración es *a-b-c*, fuera de todo conocimiento de una relación efectiva del tipo ★—*a*, basada en un objeto. Si un objeto pudiera, donde quiera que esté, ser el término al cual se fija el signo, la lingüística dejaría de ser instantáneamente lo que es, desde la cima hasta la base[1].

Cuarta característica del lenguaje original: puesto que la palabra está cerca de la cosa, existe por sí misma (significa "naturalmente") y no necesita, a la inversa de las palabras actuales, pertenecer a un sistema rígido. Renan concluirá: "El lenguaje nunca fue más individual que en el origen del hombre" (*ibid.*, pág. 176). El usuario dispone de cierta libertad en la elección de tal o cual signo, puesto que todos los signos están naturalmente motivados y por lo tanto son comprensibles de inmediato. ¿No creemos leer una vez más una descripción de los usos metafóricos de *nuestra* lengua?

1. "Notes inédites", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XII (1954), págs. 68-69; *Cours de linguistique générale*, edición crítica, Wiesbaden, 1967, fascículo II, Nº 1089-1091, pág. 148.

Omito otras características, también derivadas de las precedentes: la naturaleza afectiva, o irracional, o pobre, o aun sincrética,[1] del lenguaje original. Signo y símbolo aparecen confundidos en esas especulaciones; sin embargo, sus rasgos principales aparecen esbozados en ellas, aunque en medio de otras afirmaciones difíciles de admitir. Pero ¿no basta esto para negar la razón a Whitney y a tantos otros que, después de él, afirmaban al evocar las indagaciones sobre el origen del lenguaje que "casi todo cuanto se ha dicho y se ha escrito al respecto son sólo palabras en el aire. . ."?

EL LENGUAJE SALVAJE

Veamos ahora una segunda variante de la misma actitud: se describe el símbolo mientras se cree estudiar el signo de los otros. Ya no se trata de otro tiempo, sino de "otra parte"; el tiempo ha sido reemplazado por el espacio y la historia por la etnografía.

Un representante típico de esta actitud es Lucien Lévy-Bruhl. Típico, y no aislado. Lo cual explica el interés que hoy suscita su obra, a pesar del relativo descrédito de que es objeto. No es preciso volver sobre la crítica de sus ideas principales: es tarea ya hecha; en cambio es importante formular la teoría del símbolo que esboza, en parte sin saberlo.

Una vez más, debemos empezar por la presencia del simbolizado en el simbolizante.

> No es una relación consciente, y menos aún una convención, lo que les da nacimiento. El símbolo se siente como algo que de algún modo es el ser o el objeto mismo que representa, y "representar" adquie-

1. En el sentido de indistinción entre subjetivo y objetivo. Renan escribe, por ejemplo: "Parece que el hombre primitivo no vivió consigo mismo, sino abierto al mundo, del cual casi no se distinguía" (pág. 211), y cita con aprobación a Maine de Biran, para quien el hombre primitivo "existe por entero fuera de sí" (*Œuvres*, III, págs. 42-43).

re aquí el sentido literal de volver actualmente presente. (...) El maxilar del hijo muerto es para la madre el "representante" en sentido fuerte, es decir, algo que realiza la presencia actual del hijo.[1]

No es una relación de identidad, como otros han creído (pues en ese caso no habría simbolización), sino de pertenencia; el símbolo *es* el ser en el sentido de que forma parte de él.

De la pertenencia al símbolo, tal como lo entienden los primitivos, la transición parece insensible. Pues el símbolo, como la pertenencia, participa del ser o del objeto que "representa" y por eso mismo asegura su presencia actual (*ibid.*, págs. 200-201).

Esta concepción del símbolo se aplica no sólo à los gestos y a los objetos, como el maxilar del niño, sino también a las palabras, en la medida en que éstas denotan (ahora bien, la denotación está cerca de la simbolización); por lo tanto, los nombres propios serán, como puede suponerse, el ejemplo privilegiado.

El nombre, en ellos, es algo muy diferente de un medio cómodo de designar a alguien y de reconocerlo entre otros, una especie de rótulo fijado a cada individuo, que puede escogerse arbitrariamente y, si es preciso, cambiarse, y que permanece exterior a él, sin tener nada de común con su personalidad íntima. Al contrario, el nombre real... es una pertenencia, en el sentido pleno de la palabra, consustancial, como las demás, a quien la lleva (*ibid.*, pág. 236).

Ya hemos visto que algo de esa actitud salvaje había en el propio Lévy-Bruhl, que se negaba a cambiar ciertos rótulos, aun cuando fuera necesario...

---

1. *L'Expérience mystique et les Symboles chez les primitifs*, París, 1938.

¿No convendría recordar, llegados a este punto, que la pertenencia es rasgo esencial de un tropo retórico, la sinécdoque? Tenemos la impresión de que la variedad de los nombres (pertenencia, participación, *pars pro toto*, sinécdoque) contribuyó —cosa que sólo se concebía posible en el ámbito de los primitivos— a ocultar la identidad de la cosa. "Desde hace mucho tiempo se vienen observando las audaces aplicaciones de la fórmula *pars pro toto* hechas por los primitivos sin conciencia de dificultad. (...) Si los primitivos las emplean con tal libertad es porque así expresan la íntima participación que sienten entre las partes de un ser viviente y su totalidad, entre sus pertenencias y él mismo" (*ibid.*, págs. 176-178). Lévy-Bruhl escribe también en sus *Carnets*: "Entonces se concibe que una parte parezca 'representar el todo', es decir, hacer las veces de signo, de símbolo...: por una especie de convención..." (*op. cit.*, pág. 109).

Pero si los símbolos se relacionan con los tropos, ¿podemos suponer que son el patrimonio exclusivo de los salvajes? Lévy-Bruhl se asombra ante el hecho de que, entre los salvajes, los colores no se designan con nombres abstractos, como lo hacemos nosotros, sino con los nombres de los objetos que llevan el color (sinécdoque conceptual generalizante). Así Lévy-Bruhl olvida que hablamos de la misma manera de *naranja* (la fruta por el color) o de *rosa*. Entre sus ejemplos no es difícil encontrar los demás tropos. Lo cual no impide que un discípulo de Lévy-Bruhl escriba: "Nuestra lengua nos inicia en el pensamiento lógico y no podría traducir otra forma de pensamiento". [1]

Por lo demás, el propio Lévy-Bruhl percibe la semejanza formal entre simbolismo primitivo y tropos retóricos, pero para rechazarla: "Evitemos la idea de que sólo sea una metáfora, una 'figura' en acto" (*Symboles*, pág. 270). Si indagamos las razones de ese rechazo, advertimos que para Lévy-Bruhl la metáfora, como "juego", se opone a lo "serio". Pero después de todo, el tropo poético como or-

---

1. E. Cailliet, *Symbolisme et Ames primitives*, París, 1935, pág. 145.

namento superfluo no es más que una idea (falsa) entre otras. Lo que rechaza Lévy-Bruhl no es, pues, la figura, sino una de sus descripciones.

Existe una segunda razón para no reconocer los tropos entre los símbolos primitivos: es que estamos habituados a reducir todos los tropos a la metáfora, y aun a una variedad de metáfora —basada en la similitud material— sin que sepamos identificar los demás. Lo cual explica que a veces Lévy-Bruhl escriba, perplejo: "Los símbolos de los primitivos... no consisten necesariamente en reproducciones o imágenes de esos seres y esos objetos" (*ibid.*, pág. 180), o bien: "Para *ser* los muertos que representan, no es en modo alguno necesario que los símbolos reproduzcan sus rasgos" (*ibid.*, pág. 204). ¿Cuál es, entonces, la relación en que se basa el símbolo? Lévy-Bruhl cita el ejemplo de la casa para la persona que la habita, o bien esta descripción tomada de la obra clásica de Spencer y Gillen:

> Cuando preguntamos a los indígenas qué significan ciertos dibujos, responden siempre que sólo están hechos por juego, que no tienen significación. Pero los mismos dibujos, exactamente similares a los primeros en cuanto a su forma, tienen una significación muy precisa si están ejecutados sobre un objeto ritual o en un lugar particular. [1]

O en los *Carnets*:

> Las huellas de los pasos no son una parte del hombre; son un símbolo... (pág. 206).

Lévy-Bruhl explica tales hechos por la presencia de una abstracción de tipo nuevo, a la cual da el nombre de abstracción mística; sin embargo, basta con analizar los ejemplos para advertir que se trata de lo que la retórica llamaba *metonimia*. El retrato no inquieta mientras no esté pintado por el etnólogo: la relación metonímica agente-acción importa más que la relación metafórica (o sinecdóquica)

1. *Les Fonctions mentales dans les sociétés primitives*, París, 1910; cito según la edición de 1951.

entre la imagen y el ser representado. Un dibujo sólo tiene sentido cuando está hecho sobre un objeto particular: es a través de la relación metonímica de lugar como adquiere sentido. Lo mismo ocurre con la casa que simboliza a su habitante o la huella que simboliza al hombre. La aparente ausencia de tropos no es más que la presencia de tropos distintos de la metáfora.

Las propiedades de los sistemas simbólicos derivan lógicamente de la definición del símbolo.

En primer término, en el nivel de los símbolos aislados. Primera consecuencia, todo ataque al nombre (o al símbolo) es un ataque contra el ser, puesto que el uno forma parte del otro; o como escribe Lévy-Bruhl, "actuar sobre el símbolo de un ser o de un objeto es actuar sobre él mismo" (*Symboles*, pág. 225). He aquí un ejemplo. Según J. Mooney, "el indígena considera su nombre no como un simple rótulo, sino como una parte precisa de su individualidad, como sus ojos o sus dientes. Cree que un uso maligno de su nombre lo haría padecer tanto como una herida infligida a una parte de su cuerpo" (*Fonctions*, pág. 46). ¿Somos todos indígenas?

Segunda consecuencia: la identidad de los nombres significa la identidad, al menos parcial, de los seres nombrados. Hemos visto que Lévy-Bruhl había sabido formular ese principio, pero no había comprendido que también se aplicaba a su propio discurso. He aquí un ejemplo tomado del libro de Cailliet:

> Se hacía circular otro juego de palabras sobre la denominación de la "Sociedad de las misiones". Se la relacionaba con las palabras malgaches *asosay ity* (muy cercanas de la pronunciación inglesa de la palabra *society*), que significan: "introducidlos entre nosotros". Esos enviados de los países de ultramar, se decía, recibieron la misión de eglobar en su país de origen el de los hova.

Y Cailliet concluye:

> La consonancia de las palabras importa más que su sentido. Allí donde nosotros buscamos sinónimos, los no civilizados detectan la homonimia: las palabras son consideradas como lo han sido las cosas (págs. 120-121).

Tercera consecuencia del hecho de que el simbolizante sea una parte del simbolizado: representar o decir una cosa ya es hacerla existir. Así las predicciones no se realizan porque los adivinos sepan leer el porvenir, sino porque esas palabras dan vida a lo que designan. Lévy-Bruhl cita el caso en que se nombra una cosa en indicativo para que se realice (*Symboles*, págs. 286-288). Cailliet cuenta el estremecimiento que provoca el tomar una actitud defensiva contra una desgracia: esta palabra misma ya la hace presente en cierta medida.

Cuarta consecuencia: los salvajes confunden la sucesión con la causalidad. Según Gray, "que uno de ellos, pasando por un camino, vea caer frente a él una serpiente de un árbol, basta para que al día o la semana siguiente se entere de que su hijo ha muerto en Queensland: para él ambos hechos están ligados" (*Fonctions*, pág. 72). Lévy-Bruhl resume esas teorías de la siguiente manera: "Los primitivos... confunden el antecedente con la causa. Se trata del error de razonamiento tan común designado con el nombre del sofisma *post hoc, ergo propter hoc*" (*ibid.*, pág. 73). Él mismo vería en ello más bien "una relación mística... entre el antecedente y el consecuente" (pág. 74). Pero este rasgo es otra consecuencia de las propiedades constitutivas del símbolo. Puesto que el simbolizante forma parte del simbolizado y la homonimia supone la sinonimia, la proximidad de los simbolizantes acarreará la de los simbolizados: no habrá de ser "por casualidad" como dos símbolos aparecerán el uno junto al otro. Recordemos a este respecto que Roland Barthes define la ley del relato, literario o no, en estos términos:

El mecanismo de la actividad narrativa es la confusión misma entre la consecución y la consecuencia, puesto que lo que aparece *después* se lee en el relato como *causado por*; en este caso, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico, denunciado por la escolástica con la fórmula *post hoc, ergo propter hoc.*

Y Freud —cada uno de ellos habla del objeto que conoce— encontraba esta misma lógica salvaje en el sueño:

El psicoanálisis nos enseña a relacionar la proximidad en el tiempo con la interdependencia de los hechos. El sueño... presenta las *relaciones lógicas* como *simultáneas*. (...) La *causación* está representada por una *sucesión.*[1]

¿Habrá que hacer del relato y el sueño el patrimonio exclusivo de los salvajes o de la participación mística?

En cuanto concierne al *sistema* simbólico, la concepción de Lévy-Bruhl sólo puede entenderse por inversión. En efecto, el rasgo característico del uso simbólico es, para él, la ausencia de sistema, cosa que justifica de este modo: "Lo que [los símbolos] 'representan' parece estar apenas vagamente definido en el espíritu de los primitivos" (*Symboles*, pág. 195). Pero podemos preguntarnos si esa vaguedad, esa presunta falta de sistema no es más bien el índice de un sistema diferente, que Lévy-Bruhl no logra percibir, pero que podríamos encontrar a partir de sus ejemplos.

Un simbolizante evoca varios simbolizados, no por falta de sistema, sino porque cada simbolizado puede convertirse a su vez en simbolizante. Lévy-Bruhl cita el ejemplo siguiente: una hoja de árbol simboliza la huella dejada en

1. R. Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en R. Barthes y otros, *Poétique du récit,* París, 1976, pág. 22; Freud, *La interpretación de los sueños,* citado según la traducción francesa, París 1967, págs. 216, 271-272.

ella (por metonimia), y ésta remite al hombre que ha caminado sobre ella (de nuevo por metonimia); éste simboliza la tribu a la cual pertenece (por sinécdoque) (*ibid.*, pág. 230 y sig.).

Encontramos un ejemplo particularmente elocuente de conversión en el libro de Cailliet *Symbolisme et Ames primitives*, que podemos resumir en una frase: "Las personas nacidas durante la luna roja serán reyes". Esta afirmación se explica por el hecho de que el rojo está asociado a la sangre y por lo tanto al poder. Podríamos presentar el proceso de simbolización de la manera siguiente:

simbolizante	sangre	rojo	luna	personas	reyes
					⇒
simbolizado	poder	sangre	rojo	luna	poder

La sangre es el simbolizante del poder (por metonimia), pero es el simbolizado por el rojo (mediante sinécdoque). El rojo es el simbolizante de la sangre y el simbolizado de la luna, con más exactitud por cierto período de la luna (otra sinécdoque). Ahora bien, este período mismo (que ha adquirido de este modo el sentido de poder) se convierte en simbolizado de las personas nacidas durante ese lapso, mediante metonimia temporal. Cada simbolizante, a su vez, es simbolizado; la conversión se desarrolla en un eslabonamiento que puede durar indefinidamente; y cada nuevo simbolizante adquiere los simbolizados de los procesos simbólicos anteriores: así, el rojo adquiere, por intermedio de la sangre, el "sentido" de poder (así como lo hacen cierto período de la luna o las personas nacidas durante ese período), aunque no haya relación simbólica directa. Después el proceso se detiene y la relación cambia (la he indicado mediante una flecha doble para distinguirla de las flechas simples): el rey simboliza igualmente el poder; es un encuentro de dos cadenas simbólicas diferentes, que puede efectuarse gracias a la identidad de un simbolizado ("poder"). Por lo tanto, estamos

frente a una nueva relación, propia de los sistemas de símbolos; podríamos llamarla la *puesta en equivalencia.*

Otra operación característica del simbolismo es la sobredeterminación; ignorándola podemos juzgarla como índice de una ausencia de sistema. Cailliet da el ejemplo que sigue:

> Un joven indígena que ha perdido a su primer hijo llama al segundo *Roalahy*. Cuando le pregunto por qué, me explica: Lo he llamado así, Roalahy (= dos + hombre) porque es él y reemplaza al primero, y también porque la pronunciación de su nombre recuerda la de Roland que, según parece, fue un blanco famoso (*op. cit.*, pág. 119).

Joyce no es, pues, el inventor de este procedimiento: todo el que emplea sistemas simbólicos hace lo mismo.

Continuará.

8. LA RETORICA DE FREUD

La comicidad en los chistes verbales. Condensación, sobredeterminación, alusión, representación indirecta. Unificación, desplazamiento. Retruécano, empleo múltiple, doble sentido. El ahorro y el contra-sentido. Retórica y simbólica de Freud.

Pocos son los autores que se han interesado más en la descripción general de las formas discursivas que en la interpretación de los textos particulares; por lo mismo, los resultados de sus investigaciones merecen tanto más nuestra atención. *El chiste y sus relaciones con lo inconsciente* ocupa un lugar de honor entre esos solitarios, en algún punto entre los *Tratados sobre la fábula* de Lessing y la *Morfología del cuento* de Propp.

Los clásicos, como sabemos, merecen más que la veneración; pero por desgracia, es sólo veneración lo que ha provocado esa obra. La admiración global ha impedido que muchos lectores adoptaran la actitud que el propio Freud recomendaba: dar una descripción exacta y completa del objeto observado. Es el rumbo indicado por Freud en el interior mismo de *El chiste*, al supeditar los resultados de su estudio del trabajo de análisis lingüístico y retórico a que somete los ejemplos particulares: "Para decidirlo [el valor de su tesis], basta resolver si una crítica juiciosa de cada ejemplo en particular puede probar que una concepción tal de la técnica del chiste [como la suya] altera la verdad y de ese modo violenta toda otra concepción más simple y profunda, o si por el contrario la crítica debe admitir que las propuestas sugeridas por el estudio de los sueños están en verdad confirmadas por el estudio del chiste". [1]

1. **Pág. 255. Los números de páginas remiten a la traducción francesa, en la edición de bolsillo publicada por Gallimard,**

Quisiera someter el texto de Freud precisamente a la prueba que él mismo sugiere, ateniéndome a "cada ejemplo en particular".

El funcionamiento del chiste es análogo al del sueño: después de estudiar el uno, Freud se vuelve hacia el otro. El chiste, sin embargo, tiene con respecto al sueño un privilegio (al menos en mi opinión) en el cual nadie parece haber reparado grandemente: es más fácilmente accesible para la observación. Mientras que en el caso del sueño es preciso basarse en las interpretaciones y asociaciones del que sueña, difíciles de controlar, en el caso del chiste disponemos de una materia verbal fija e indiscutible y del testimonio social, común a los sujetos de una misma cultura, acerca de la manera en que esas palabras deben interpretarse (como dice Freud, el sueño "no constituye ni una manifestación social ni un medio de hacerse comprender", *NC*, pág. 14). Partiré, pues, a la inversa de lo que exige la jerarquía interna de la obra freudiana, del chiste, sólo confrontándolo después con otros ámbitos, como el del sueño.

El chiste, como lo indica su nombre en francés [*mot d'esprit*] es un producto del lenguaje, palabra [*mot*]... Toda afirmación sobre él debe basarse en una observación acerca de su naturaleza verbal. Freud obedece a esta regla en casi todos los casos, pero no siempre; no lo seguiremos cuando sus distinciones están basadas en rasgos no lingüísticos. Por ejemplo, escribe (pág. 57): "Una nueva variedad de la técnica del doble sentido...: su gracia depende

---

1971. [En la presente versión las citas se cotejan con la traducción española de Luis López-Ballesteros y de Torres, *Obras completas*, 3 tomos, 3a. ed., Biblioteca Nueva, Madrid; en casi todos los casos se indican los números de páginas de esta traducción.] En adelante, las referencias sin mención particular remiten a esa obra; los demás textos de Freud se designan con las siguientes siglas: *IS* = *Interpretación de los sueños* (trad. franc., PUF, 1967); *IP* = *Introducción al psicoanálisis* (trad. franc., PB, Payot, 1965); *NC* = *Nuevas conferencias sobre el psicoanálisis* (trad. franc., Gallimard, 1971); *SI* = *El sueño y su interpretación* (trad. franc., Gallimard, 1969); todas estas traduciones francesas se publicaron en París.

para todos particularmente del sentido sexual. Podríamos reservar para este grupo la denominación de *equívoco (Zweideutigkeit)*". Ahora bien, no existe diferencia lingüística entre *Doppelsinn*, o doble sentido, que es el nombre del grupo en general, y esta *Zweideutigkeit* o equívoco (nombre del subgrupo), como por lo demás lo testimonian estas denominaciones: el "sentido sexual" no es una categoría lingüística. Nos atendremos, pues, a la descripción del *discurso del chiste*. Pero mi perspectiva no es la de Freud ni la de los psicoanalistas que lo han seguido: el chiste en sí mismo no interesa al psicoanálisis, sino sólo como medio para conocer el inconsciente (o el psiquismo humano en general). ¿Es éste un motivo para decir que el trabajo de descripción lingüística a que se dedica Freud (sobre todo en el primer capítulo de su libro) tiene un alcance desdeñable? Creo lo contrario: aunque los problemas del funcionamiento textual no ocupen el centro de su interés, Freud llega a percibirlos y a tratarlos de manera notable. Por lo tanto, esas páginas deben leerse atentamente, procurando explicitar las intuiciones, mostrar las causas de las contradicciones, llegar a la lógica del conjunto.

Desde otro punto de vista, se impone desde el principio una precaución metodológica que cuestiona el trabajo descriptivo de Freud de manera fundamental pero, paradójicamente, no acarrea consecuencias importantes. A lo largo del capítulo "Las técnicas del chiste", Freud da la impresión de describir *clases* de chistes; ahora bien, su descripción sólo es aceptable, en conjunto, si se tratase de *categorías*, las cuales no constituyen, sin embargo, clases que se excluyan mutuamente. La práctica misma de la separación en subcapítulos prueba que para Freud se trata de clases exclusivas: "un grupo importante" (pág. 64), "los grupos precedentes" (pág. 68), "esos dos grupos de ejemplos" (pág. 86), "la técnica de un nuevo grupo" (pág. 107), etc. El examen de un ejemplo bastará para mostrar que, por el contrario, el único modo de mantener las subdivisiones consiste en considerar que no corresponden a grupos impermeables, sino que constituyen características

que pueden identificarse sucesivamente y que en última instancia podrían aplicarse en conjunto a un solo chiste.

Al principio del libro, Freud define un grupo por el rasgo "condensación con palabras compuestas"; en otros términos, según un principio de construcción *morfológica*. Por ejemplo:

> Al hablar Sainte-Beuve de la célebre novela de Flaubert *Salambó*, cuya acción se desarrolla en Cartago, la califica irónicamente de *carthaginoiserie*, aludiendo a la paciente minuciosidad con que el autor se esfuerza en reproducir el ambiente y costumbres... (pág. 30).

Ahora bien, unas ochenta páginas después, Freud identifica un nuevo grupo, el de la "representación por el semejante", uno de cuyos subgrupos es la alusión por semejanza, donde figura la siguiente palabra:

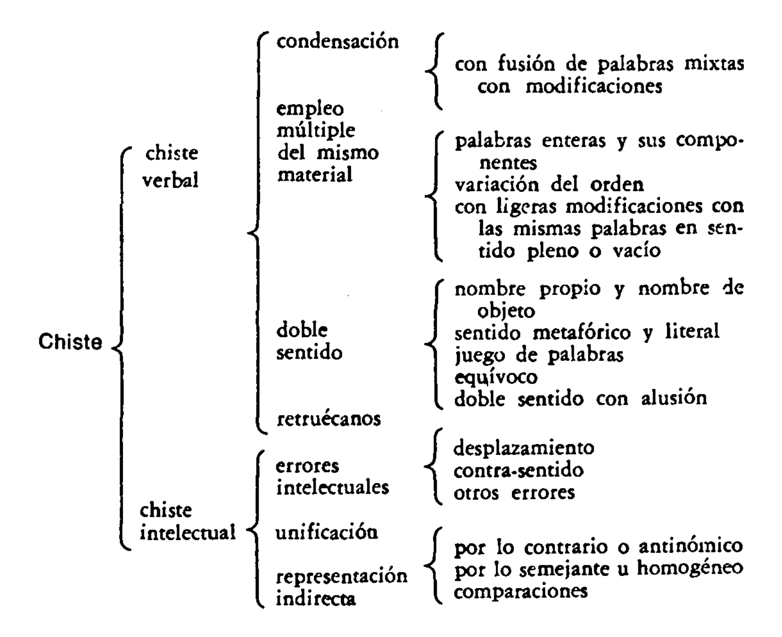
> *Dichteritis.* Esta alusión compara el peligro de las epidemias de difteria con el florecimiento de poetas *(Dichter)* sin inspiración (pág. 112).

Lo que permite incluir este ejemplo en el grupo de las alusiones es la afirmación de una semejanza *semántica* entre la difteria y los poetas.

Ahora bien, es evidente que cada uno de los ejemplos hubiese podido describirse a la manera del otro. La Cartago de Flaubert *parece* un abigarramiento y *Dichteritis* es sin duda un "chiste compuesto" (*Dichter* + *Dichteritis*). Freud cita uno de los ejemplos para ilustrar el procedimiento morfológico y el otro para señalar el procedimiento semántico. Se trata de dos procedimientos (dos categorías) diferentes, no de dos clases exclusivas. Lo mismo ocurre con otros "grupos" de chistes, y a veces el propio Freud lo advierte (un chiste del grupo *unificación* no implica menos la *alusión* y aun la *condensación*...; cf. también la incómoda reaparición de los mismos ejemplos en varios grupos, por ejemplo en las págs. 47 y 58; trad. esp., pág. 1049).

Lo cierto es que esta confusión, aunque fundamental, no influye para nada en el sistema clasificador: basta recordar siempre la diferencia entre clase y categoría. Por lo tanto, no intentaremos una reclasificación de los ejemplos mal distribuidos con miras a esa corrección.

Veremos ahora cómo es la clasificación de conjunto a que Freud llega en el primer capítulo de *El chiste.*



Este cuadro nunca aparece en su integridad en el libro de Freud, pero sus partes son identificables en las páginas 59, 86 (donde el desplazamiento y el contrasentido se describen como errores intelectuales) y 116 ("*Errores intelectuales - Unificación - Representación indirecta* serían las rúbricas esenciales a que se referirían las técnicas, conocidas por nosotros, del chiste intelectual").

Detengámonos ante todo en la gran oposición entre chiste verbal y chiste intelectual. Es curioso que esta dicotomía nunca se introduzca de manera destacada, pero Freud se refiere a ella como a una categoría bien establecida; por ejemplo: "según los materiales utilizados por la técnica del chiste hemos distinguido más arriba el chiste verbal y el chiste intelectual" (pág. 132). Sea como fuere el papel desempeñado por esta dicotomía, sin duda es esencial; así, Freud escribe: "La doble raíz del placer espiritual —juego con las palabras, juego con los pensamientos— y por consiguiente *la distinción principal entre el chiste verbal y el chiste intelectual* hacen que sea difícil formular con precisión y brevedad proposiciones generales acerca del chiste" (pág. 209, el subrayado es mío). Oposición fundamental, que no se altera por el trastorno de la clasificación en la segunda parte, cuando Freud se sitúa en el punto de vista de la "psicogénesis del chiste" (y no ya de la técnica verbal).

La articulación de ambas clasificaciones, la lingüística y la psicogenética, también merece, por lo demás, que nos detengamos un instante. Desde el punto de vista psicogenético, Freud divide todos los chistes en tres grupos: 1. Juegos de palabras (págs. 180 y sig.). 2. Las palabras donde "se encuentra algo conocido" (págs. 183 y sig.); 3. Los contrasentidos (págs. 188 y sig.). ¿Cuál es la correspondencia de esos tres grupos con la oposición chiste verbal-chiste intelectual? Freud dice ante todo que el tercer subgrupo (el contrasentido) "engloba la mayoría de los chistes intelectuales" (pág. 188); por lo tanto, tenemos la impresión de que 1 y 2 pertenecen al chiste verbal. Sin embargo, algunas páginas después, Freud continúa: "El primero y el tercero de ellos, grupos de técnicas del chiste . . . son reducciones de la carga psíquica que en cierta medida pueden contraponerse al ahorro, que es la técnica del segundo grupo. Así toda la reducción del gasto psíquico ya existente y el ahorro venidero son los dos principios

sobre los que descansan la técnica del chiste y el 'beneficio de placer' que produce... Las dos clases de técnicas coinciden, al menos en conjunto, con la distinción entre el chiste verbal y el chiste intelectual" (págs. 192-193; trad. esp., pág. 1100). Cosa sorprendente: 1 y 3 se relacionan con el chiste verbal, 2 con el chiste intelectual; 2 y 3 han intercambiado su pertenencia en el espacio de unas pocas páginas...

Sea cual fuere su modo de articularse con la nueva subdivisión, la oposición chiste verbal-chiste intelectual persiste y así testimonia su importancia en la descripción de Freud. Pero como hemos dicho, Freud se refiere a esta oposición sin definirla (véanse otros ejemplos, págs. 107 y 110). Lo mejor sería, pues, tratar de precisar la diferencia en el momento mismo en que Freud introduce el primer grupo de palabras que provienen del chiste intelectual; es el de los desplazamientos. Tal es el caso del chiste sobre el *salmón con mayonesa* ("El retorno de las palabras 'salmón con mayonesa' no puede constituir la técnica de este chiste, pues no se trata de un empleo repetido del mismo material, sino que es una verdadera repetición de lo idéntico, obligada por el contenido" (pág. 74; trad. esp., pág. 1054). Hoy designaríamos la oposición entre "expresión verbal" e "idea" con los términos *significante y significado.* ¿Podemos decir, pues, que la oposición se sitúa entre un chiste que sólo se realiza en el significante y un chiste que sólo se realiza en el significado?

Es, aparentemente, la interpretación de la dicotomía lo que Freud sugiere; sin embargo, exige algunas explicaciones. Pues ningún chiste, ningún *mot d'esprit,* como lo sugiere claramente el término francés, puede prescindir del significante ni del significado. Un chiste como *carthaginoiserie* se refiere al significante, pero también al significado (de lo contrario no produciría gracia); y el efecto de comicidad sólo puede producirse en palabras, es decir, por medio de significantes. ¿Se trataría de una *modificación* del significante en el primer caso (como en *carthaginoiserie,* precisamente)? Pero en este caso deben eliminarse de ese pri-

mer grupo dos subclases, el "empleo del mismo material" y el "doble sentido" (cuyo nombre ya indica su relación con el significado); el grupo quedaría de ese modo muy reducido.

Por lo tanto, es preciso interpretar de otro modo la oposición. El significado es siempre pertinente; el significante es siempre necesario. Pero por añadidura, el significante (palabra) puede prestarse o no a la sustitución. Si podemos reemplazar la palabra de la cual parte el chiste por uno de sus sinónimos —sin impedir por ello la comicidad— estamos en el ámbito de lo "intelectual". Si esta sustitución es imposible sin perjuicio para el chiste, estamos en el ámbito de las "palabras" o lo "verbal" (por lo tanto no es preciso que haya modificación del significante).

CONDENSACION, SOBREDETERMINACION, ALUSION, REPRESENTACION INDIRECTA

El término de condensación desempeña un papel particularmente importante en la argumentación de Freud; por eso empezaremos por observarlo en sus diversos empleos [1].

La primera vez aparece para designar la contaminación que a partir de "familiar" *(familiär)* y "millonario" *(millionär)* produce "famillionarmente" y "famillionar" *(familiär + millionär)* (pág. 26; trad. esp., pág. 1036). La condensación consiste aquí en la omisión de algunas *sílabas*.

Pero el sentido de "condensación" se amplía en el análisis de otro ejemplo, el del *rote Fadian* (pág. 33-34; trad. esp. pág. 1039):

> ¿No es éste el rojo Fadian que se extiende a través de toda la historia de los Napoleónidas?

---

1. Se leerá con provecho el análisis de ese término (sobre todo en la *Interpretación de los sueños*) que hace J.F. Lyotard en *Discours, figure,* París, 1971, en especial pág. 243, y el de Jean-Paul Martin, "La condensation", *Poétique,* 26, 1976, págs. 180-206

Resulta de dos frases así reconstituidas: "De modo que es ese hombre *rojo* quien escribe los 'fade' [aburridos] artículos sobre Napoleón" y "el *rojo* hilo *(Faden)* que se extiende a través de todo". "La condensación tiene por un lado una considerable abreviación y por el otro, en lugar de una singular formación verbal mixta, más bien una infiltración de los elementos constitutivos de ambos componentes" (página 34; trad. esp., pág. 1039). El término designa aquí la eliminación no ya de sílabas, sino de *frases* enteras que reconstituimos a lo largo de la interpretación. Y esto no es todo; el hilo rojo evoca a su vez, por metáfora, la unidad de un conjunto (cf. págs. 31-32, trad. esp., págs. 1038-39). Es un nuevo caso de condensación. Por lo tanto, podríamos decir que hay condensación cada vez que un solo significante nos induce al conocimiento de más de un significado; o de manera más simple, *cada vez que el significado es más abundante que el significante.* Es así como ya definía el símbolo el gran mitólogo romántico Creuzer: por "la inadecuación del ser y de la forma y por el desbordamiento del contenido en comparación con su expresión" (*Symbolik und Mythologie*. . ., pág. 59).

En el resto del libro, el término conserva su ambigüedad. Unas veces aparece empleado en el sentido de *todo desbordamiento del significante por el significado.* Así, pág. 60 (trad. esp., pág. 1047), Freud renuncia a la distinción que acaba de establecer (entre condensación y doble sentido) y hace de la condensación un término genérico, que engloba todos los grupos hasta ahora aislados (aunque con ayuda de la noción menos clara aún —y a la que me referiré después— de ahorro). Freud cita un ejemplo de doble sentido:

> Uno de los primeros actos de Napoleón III al asumir el poder fue la confiscación de los bienes de la casa de Orléans, acto que dio origen a un excelente juego de palabras: *C'est le premier vol de l'aigle* (*vol* = vuelo y robo) (pág. 52; trad. esp., pág. 1047),

y lo comenta así: "Es el primer vuelo del águila, pero además es un vuelo en el que ha ejercitado su condición de

ave de rapiña. *Vol*, para dicha de la existencia de este chiste, significa tanto "vuelo" como "robo". ¿No existe aquí condensación o economía?" (pág. 60; trad. esp., pág. 1050). O bien, en la pág. 250 (trad. esp., pág. 1122): "...un elemento del sueño corresponde a nudo o cruce de las ideas latentes y con relación a ellas debe calificárselo de 'sobredeterminado'". Y si un elemento representa el punto de intersección de dos cadenas, es porque pertenece a ambas a la vez y, por lo tanto, posee un "doble empleo".

Otras veces, al contrario, la condensación sigue *oponiéndose* a otros términos, del mismo nivel, por ejemplo al desplazamiento y a la representación indirecta (cf. pág. 253, trad. esp. pág. 1126).

Hay que explicar ante todo la oposición entre "condensación" y "doble sentido", disimulada por la vacilación entre una relación de inclusión y una relación de exclusión: la designación *simultánea* de varios significados (así *famillonario* que remite a *familiar* y a *millonario*) se opone a su designación *sucesiva* (lo mismo ocurre con el "hilo rojo"). El problema que se plantea en seguida es saber si el término de condensación designa las dos especies de desbordamiento del significante por el significado, o bien sólo una. Y en ese caso, ¿cuál? Permaneceríamos más fieles a Freud, me parece (y también al uso que se hace de la palabra en la *Interpretación de los sueños*), a pesar de las declaraciones contradictorias, si reserváramos para la condensación el sentido genérico. Los dos ejemplos que permiten su introducción ya nos incitan a ello: *der rote Fadian* comporta una simbolización sucesiva; *famillonario* proviene de la simbolización múltiple simultánea. *Condensación* sería por otra parte el nombre de un proceso cuyo resultado es la *densidad* simbólica del chiste, densidad coextensiva a todo simbolismo lingüístico; proceso, asimismo, de la *sobredeterminación* (palabra que Freud emplea en especial en *La interpretación de los sueños*, de manera intercambiable con "condensación" [1])

1. A propósito de la *condensación* Freud escribe: "Podemos expresar de otro modo el hecho que explique todo ello y decir: cada uno de los elementos del contenido del sueño está *sobre-*

y la *conversión,* términos mediante los cuales pueden designarse con mayor propiedad las dos especies de condensación, en la simultaneidad o en la sucesión.

El término de "condensación", muy frecuente en la descripción del "chiste verbal", desaparece en la del "chiste intelectual". Esta desaparición debe ponernos sobre aviso: ¿la noción no estará disimulada tras otro vocablo? Una frase de Freud lo hace presentir: "Apenas se distingue, de la condensación con sustitución, la alusión con modificación...". (pág. 112). El parentesco se establece a través de la mediación de un tercer término: la omisión, sinónimo de la condensación, como puede inferirse de nuestras observaciones precedentes [2], pero también característica inseparable de la alusión: "En el fondo, toda alusión comporta una omisión, es decir, la de la serie de pensamientos que desemboca en la alusión" *(ibid).* La alusión desempeña ahora un papel comparable al que tenía la condensación: "La alusión es quizá el procedimiento más corriente y más cómodo de todos los medios del chiste" (pág. 115, trad. esp. pág. 1072). Un ejemplo de alusión:

> Dos judíos se encuentran delante de una casa de baños. "¡Ay! —suspira uno de ellos— ¡Qué pronto ha pasado el año!" (pág. 114; trad. esp. pág. 1071).

---

determinado, en cuanto representado varias veces en los pensamientos del sueño" (*IS*, pág. 246). Esta proximidad de los términos fue señalada con frecuencia después de Freud: cf. E. Jones, "The Theory of Symbolism", en *Papers on Psychoanalysis,* Boston, 1961, pág. 106, n. 2: "*Überdeterminierung...*: this is the same as condensation"; o Laplanche y Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* París, 1968, pág. 468: "La sobredeterminación es el efecto del trabajo de condensación". Cuando intenta delimitar el sentido de "sobredeterminación", Freud insiste en el carácter simultáneo de la relación: "Es más frecuente comprobar una sobredeterminación gracias a la cual un fragmento de sueño cuyo contenido surge de la trama de los pensamientos sirve *al mismo tiempo* para representar algún estado funcional" (*IS*, pág. 430; el subrayado es de Freud).

2. Sinónimo parcial, sin duda, pero sin dejar de serlo. Cf. *Interpretación de los sueños,* pág. 244: "Ante todo parece que la condensación se produce por medio de la *omisión...*"

Alusión a la hidrofobia y, por consiguiente, a la suciedad de los judíos.

¿Cómo definir la alusión? "...su carácter esencial se nos muestra como una sustitución por algo que está ligado a nuestros pensamientos sobre la materia..." (pág. 109; trad. esp. pág. 1070). En otros términos, la alusión no es sino la evocación de un sentido que no es el sentido inmediato y primero de las palabras enunciadas: la existencia de más de un significado para un solo significante. Pero esta vez el término se aplica sólo a uno de los dos procesos que hemos distinguido antes: el de la evocación sucesiva (y no simultánea, como en el caso de la *sobredeterminación*). En otro texto (*IP*, pág. 159), Freud hace una comparación interesante entre la alusión en el discurso corriente, en el chiste y en el sueño. Su forma lógica es siempre la misma; pero en el discurso común, debe satisfacer igualmente otras dos condiciones: "la alusión debe ser fácilmente inteligible y debe existir entre la alusión y el pensamiento verdadero una relación de contenido". El chiste puede omitir la segunda condición; el sueño omite ambas (una vez más comprobamos que la capacidad de observación de Freud supera la calidad de su descripción).

A la misma familia semántica que la condensación, la sobredeterminación y la alusión, pertenece un cuarto término: el de *representación indirecta.* Pero su papel es más limitado y por lo demás está explícitamente vinculado a la alusión. Freud lo introduce en estos términos: "Calificamos ocasionalmente la alusión de 'representación indirecta' y observamos ahora que podemos muy bien reunir en un solo grupo los diversos géneros de alusión, la representación antinómica y varias otras técnicas que más adelante trataremos [sólo queda la comparación]. La calificación más comprensiva para este considerable grupo sería la de *representación indirecta*" (pág. 116; trad. esp., pág. 1072). Pero esos diferentes modos de alusión ya han sido descritos (pág. 107; trad. esp., pág. 1069) como *representación por lo análogo, representación por lo homogéneo o conexo:* es sólo una variante terminológica por metáfora, metonimia, sinécdoque.

Si agregamos la *representación por lo contrario* o *antinómica,* es decir, la anti-frase, y la comparación, tenemos una lista casi completa de los *tropos* retóricos que, como todos sabemos, son en efecto "representaciones indirectas".

Los tropos aquí presentados se muestran, pues, como modalidades de la alusión. ¿No habría ninguna diferencia entre los unos y la otra? Una nota a la pág. 35 (trad. esp. página 1040), donde aparece por primera vez el término "alusión", lo deja entrever: "Una de las complicaciones en la técnica de este ejemplo reside en el hecho de que la modificación por la que se reemplaza el insulto omitido debiera describirse como una *alusión* a éste, *ya que sólo se llega a él por un proceso de inferencia*" (el subrayado es mío). Tropos y alusiones provienen igualmente de la simbolización sucesiva (la conversión); pero se distinguen desde otro punto de vista, que no está presente en el libro de Freud y que por el momento debemos dejar de lado. En efecto, los tropos desplazan el sentido literal de las palabras (sin hacerlo desaparecer por completo) e imponen en su lugar un sentido nuevo; la alusión, por el contrario, conserva el sentido inicial de la frase pero nos permite asociarle, por deducción, una nueva aserción [1]. Lo cierto es que en uno y otro caso el desbordamiento del significado es evidente y ello justifica la utilización de un único término: el de condensación, precisamente.

UNIFICACION, DESPLAZAMIENTO

Consideremos ahora algunas otras categorías de la clasificación freudiana.

En primer término, la de *unificación.* El término aparece en la descripción de los dos grupos de chistes, los verbales y los intelectuales. En el primer caso, caracteriza una técnica que se suma a otros mecanismos ya identificados. Se

1. Cf. en este libro págs. 113-120, y "El simbolismo lingüístico", *op. cit.,* págs. 593 y sig.

emplea por primera vez en la descripción de un chiste de Schleiermacher:

> *Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht was Leiden schafft*[1] (pág. 49; trad. esp., pág. 1045).

Freud comenta: "Se constituye aquí una singular conexión, una especie de *unificación* por el hecho de que *Eifersucht* [los celos] quedan definidos por su nombre propio; esto es, por sí mismos" (pág. 50; trad. esp., pág. 1046). Y a propósito de un ejemplo semejante insiste en que la unificación se da mediante "el aspecto... de extraer una conexión más íntima entre los elementos del enunciado que lo que tendríamos derecho a esperar de su carácter" (pág. 56; trad. esp. 1048).

A pesar de la simplicidad del ejemplo, es difícil saber a qué hecho lingüístico se refiere Freud al hablar de unificación. No es el procedimiento seudoetimológico que ya ha identificado en la frase precedente (pág. 56; trad. esp., pág. 1048), sino más bien la categoría más general y vaga de *proximidad semántica* (paradigmática) que se encuentra *proyectada en una proximidad sintagmática.* Pero ¿cómo medir la "proximidad"?

La unificación reaparece en el segundo gran grupo; en él sirve para delimitar una subclase de los chistes intelectuales. Dos ejemplos, en particular, requieren el empleo del término de unificación:

> Enero es el mes en que hacemos votos por la dicha de nuestros amigos, y los meses restantes son aquellos en que dichos votos no se cumplen (pág. 95; trad. esp., pág. 1064). La vida humana se divide en dos épocas. Durante la primera se desea que llegue la segunda y durante la segunda se desea que vuelva la primera (pág. 95; trad. esp., pág. 1064).

Freud escribe: "Quisiera... hacer resaltar que en estos casos descubrimos nuevas e inesperadas unidades, relacio-

---

1. "Los celos (*Eifersucht*) son una pasión (*Leidenschaft*) que con celo busca lo que dolor produce".

nes recíprocas de representaciones y definiciones mutuas por referencia a un tercer elemento común. Este proceso, que denominamos de *unificación,* es análogo a la condensación por comprensión de dos elementos en la misma palabra" (pág. 96; trad. esp., pág. 1065).

Freud mantiene, pues, la idea de una proximidad semántica; la confirma en especial en la larga nota de las páginas 97-98 (la trad. esp., pág. 1065, omite los ejemplos), donde la "unificación" iguala la existencia de un vínculo temático entre palabras: por ejemplo "cuerda" - "colgado" - "horca" son términos "unificados" (en colocación, diríamos, dentro de la tradición de la lingüística inglesa). Algo después Freud avanza en el mismo sentido: "La unificación no es más que la repetición cuando se refiere a las relaciones entre las ideas, en vez de aplicarse al material verbal" (pág. 187).

Pero agrega dos calificaciones suplementarias. Ante todo, la unidad en cuestión debe ser *nueva e inesperada* (cf. pág. 122: "es un caso de *unificación,* de establecimiento de una relación inesperada"; pero ya en la pág. 50 se decía: "una relación desacostumbrada"). Las afirmaciones precedentes aparecen, pues, contradichas: ya no son unidades próximas paradigmáticamente las que aparecen en una proximidad sintagmática; al contrario, son unidades paradigmáticamente independientes y aun alejadas. Se trata, pues, de dos definiciones de la unificación que no pueden ser verdaderas al mismo tiempo: a menos que admitamos que es particularmente sorprendente reunir unidades próximas temáticamente. Admitamos por un instante que tal es el caso; ¿cómo medir esa "sorpresa"? Por lo demás, y a juzgar por la mayoría de los ejemplos dados, es la primera definición (la que implicaba la proximidad paradigmática) la que debe retenerse. Pues ¿qué tiene de sorprendente la relación entre "cuerda", "colgado" y "horca"?

La confusión es aún más importante en la segunda característica nueva de la unificación, cuando Freud reúne unificación y condensación. Esta última, como hemos visto, consiste en que un significante cualquiera evoca más de un significado. La condensación es la relación entre una frase

presente y una o varias frases ausentes (que la primera simboliza según tal o cual proceso). Es una relación *in absentia*. La unificación, en cambio, y sean cuales fueren las vacilaciones sobre su definición exacta, es una relación entre dos o varias unidades, todas presentes, como lo demuestran *todos* los ejemplos citados (*Eifersucht, Eifer, sucht; Leidenschaft, Leiden, schafft;* etc.). Es, pues, una relación *in praesentia*. Es difícil confundirlas (Freud insistirá, con razón, en el análisis de la frase de Schleiermacher para clasificarla como una simple broma, es decir, una pura relación *in praesentia*, cf. 145).

¿Cómo se explica, pues, que el "chiste intelectual" se subdivida, entre otros subgrupos, en "representación indirecta" y "unificación"? ¿Cómo puede subdividirse en dos unidades inconmensurables? Es como si se agregara una clase "de animales amarillos" a la de "animales acuáticos" [1]. Aun suponiendo que no sean clases, sino categorías, el problema no se resuelve: ambas nociones no pertenecen al mismo "género común". Hemos visto la afinidad de la representación indirecta con la condensación; es sin duda una relación *in absentia;* y no puede oponerse a una relación del tipo *in praesentia*.

¿En qué consiste el tercer grupo de los "chistes intelectuales" y qué se denomina "errores intelectuales"? Para comprenderlo, examinaremos la especie más importante y la más interesante, el *desplazamiento*. Este término, por lo demás, desempeña un papel importante en otros textos de Freud y, en especial, en la *Interpretación de los sueños*.

Señalemos sus apariciones principales en nuestro texto.

La primera definición que propone Freud nos deja insatisfechos. Escribe que "el elemento esencial es la desviación del proceso mental en el desplazamiento del acento psíquico

---

1. Clasificación comparable en su heterogeneidad a esta otra que encuentro en la *Introducción al psicoanálisis*: "Queremos sobre todo establecer las relaciones existentes entre los elementos de los sueños y sus substratos y hemos encontrado que esas relaciones eran cuatro: relación de una parte con el todo, aproximación o alusión, relación simbólica y representación verbal plástica" (pág. 155, cf. pág. 135).

sobre un tema distinto del iniciado" (pág. 74; trad. esp., pág. 1055). El desplazamiento consiste en el desplazamiento... Sin embargo, la indicación acerca de un cambio en la posición del acento psíquico es muy valiosa. Las demás definiciones de Freud abundan en el mismo sentido. Para que se produzca el desplazamiento, debe haber por lo menos dos réplicas y el "acento psíquico" no debe recaer en el mismo lugar en una y otra. "El desplazamiento tiene siempre lugar entre una oración y una respuesta *(zwischen einer Rede und einer Antwort)*, que continúa el proceso mental en una dirección distinta de la iniciada en la primera" (pág. 78, nota; trad. esp., pág. 1057, nota). Para caracterizar el comportamiento del segundo interlocutor, Freud dice que "echa a un lado" el único sentido posible, que "responde como si hubiera comprendido mal" (pág. 73, trad. esp., pág. 1054) e insiste en la "desviación de la respuesta" y el "desplazamiento del acento psíquico".

Para hacer explícitas esas observaciones, deberemos introducir algunas nociones complementarias. El chiste comporta un doble contexto de enunciación. Ante todo, el de las réplicas intercambiadas por los personajes. Después, el del narrador y su oyente [1]. Enumeremos a esos interlocutores: 1 y 2 (los autores de las réplicas), 3 y 4 (narrador y alocutario). Observemos ahora las diferentes fases por las cuales pasa el intercambio verbal. El interlocutor 1 enuncia una frase de la cual escoge un sentido, con preferencia respecto de todos los demás sentidos posibles; ese sentido está, pues "acentuado". El interlocutor 2 se equivoca, voluntariamente o no, en cuanto a la interpretación de ese primer enunciado; la reemplaza por otra y formula una respuesta para el enunciado así transformado, la cual no es adecuada para el enunciado inicial. Este conjunto es transmitido por el interlocutor 3; el interlocutor 4 (nosotros, el oyente) debe rehacer el mismo camino, pero en sentido inverso. Percibe ante todo el enun-

1. Freud ha demostrado que en este segundo nivel hay tres y no dos papeles diferentes (cf. en este libro las págs. 437-442). Pero este hecho no es pertinente en la perspectiva que analizamos.

ciado del primer interlocutor; por la falta de todo contexto sintagmático, interpreta de la misma manera que éste; al percibir la réplica del segundo, comprueba que no responde al primer enunciado; para explicarse esta incoherencia, reemplaza su primera interpretación del enunciado inicial por una nueva interpretación. El proceso comporta, pues, dos tiempos cualitativamente diferentes que se suceden en orden inverso en el interlocutor 2 y el interlocutor 4 (este último semejante, sin duda, al interlocutor 1 en este sentido): *interpretación* errónea, seguida de *incoherencia* entre réplicas resultantes de ella, en el interlocutor 2; comprobación de *incoherencia* de las réplicas y *reinterpretación* que la remedia, en el interlocutor 4.

¿El término de desplazamiento describe el conjunto de este proceso o sólo una de sus partes? ¿Cuál, en ese caso? La nota ya citada de la pág. 78 (trad. esp., pág. 1055) suprime toda vacilación: el desplazamiento no es el "doble sentido" del enunciado inicial, que permite interpretarlo de tal o cual manera, sino el hecho de que hay una ruptura entre las dos réplicas que se suceden. Freud agrega: "La diferencia entre desplazamiento y doble sentido encuentra su mejor justificación en los ejemplos donde ambos se combinan y donde, por consiguiente, los términos del discurso admiten un doble sentido que no está en el espíritu del *locutor*, pero que permite el desplazamiento en la respuesta".

Verifiquemos si esta descripción es correcta mediante un ejemplo donde el desplazamiento es calificado de "patente" por Freud:

> Un vendedor pondera las excelencias de un caballo a su presunto comprador: "Si monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana, a las seis y media estará usted en Presburgo". "¿Y qué puedo hacer yo en Presburgo a las seis y media de la mañana?" (pág. 78; trad. esp., pág. 1057).

La primera réplica, considerada como enunciado global, puede tener varios *empleos* (se trata, pues, de una ambigüedad que no es semántica, sino pragmática): puede tomarse como un ejemplo de la calidad del caballo (y entonces el

viaje a Presburgo es hipotético) o como la descripción de un viaje real; es la construcción condicional —y a través de ella el valor *ilocutorio* global del enunciado— la que permite una doble interpretación. Pero cuando sólo ese primer enunciado estaba presente, no reteníamos más que una de las interpretaciones: la del condicional irreal y, por lo tanto, el valor de "ejemplo". A partir de esta primera interpretación, la réplica del interlocutor 2 parece incoherente; para encontrar un sentido a la respuesta, debemos optar por otra interpretación del condicional y del enunciado primero en su totalidad (debemos "acentuarlo" de manera "diferente"). El desplazamiento consiste en la incoherencia de dos segmentos de un texto, incoherencia que reducimos modificando nuestra interpretación.

Lo que confirma esta definición del desplazamiento es el análisis de "un ejemplo típico que contrasta con el chiste por desplazamiento":

> Un conocido banquero, del que se sabe que hace arriesgadas operaciones de Bolsa, pasea con un amigo por una calle céntrica. Llegados ante un café, se detiene el banquero y propone: "Entremos a *tomar* algo". El amigo lo sujeta diciéndole: "¡Pero señor consejero! ¿No ve usted que hay gente?" (pág. 74; trad. esp., pág. 1055).

El mecanismo es a primera vista idéntico a un desplazamiento. El primer enunciado tiene varios sentidos. Nosotros, interlocutor 4, hemos elegido instintivamente un primer sentido, pero la réplica nos hace comprender que un interlocutor 2 ha elegido otro sentido. ¿Por qué no hay desplazamiento? Porque ambas frases no forman un discurso incoherente. El amigo del bolsista podría atenerse a la mera preocupación de evitar la multitud, el ruido, el aire impregnado de humo. Lo que "nos hace parar el oído" no es el desplazamiento, sino el contexto en que percibimos su enunciado: sabemos (gracias a un comentario metadiscursivo) que se trata de un chiste; ahora bien, no habría el menor chiste si la frase se tomara en el sentido inocente que aca-

bamos de describir (y a ello se suma el hecho de que el interlocutor es un bolsista, personaje de reputación ambigua). No puede existir, pues, ninguna duda en cuanto al sentido específico de la palabra "desplazamiento": es *la incoherencia entre "un discurso y una respuesta"*.

Varios otros ejemplos de desplazamiento citados por Freud se conforman exactamente a esta descripción: la frase de Heine ante Soulié acerca del becerro de oro; la historia del salmón con mayonesa; la del sablista judío que quiere ir a Ostende. Un ejemplo merece que nos detengamos en él con mayor atención por el interés que le concede Freud y la relativa complejidad que presenta.

> Dos judíos se encuentran en un establecimiento de baños: "¿Has tomado un baño?", pregunta uno de ellos. "¿Cómo? —responde el otro— ¿Falta alguno? (pág. 70; trad. esp., pág. 1053).

Freud comenta: "¿Cuál es la técnica de este chiste? Ciertamente, el empleo en doble sentido de la palabra 'tomar'..." (pág. 71; trad. esp., pág. 1053). "Pregunta el primero: '¿Has tomado un *baño?*' El acento recae sobre el elemento 'baño'. El segundo responde como si la pregunta hubiera sido: '¿Has *tomado* un baño?' " (p. 76; trad. esp., p. 1055).

El desplazamiento es aquí un hecho más específico que el descrito hasta ahora: el acento pasa ante nuestra mirada de una *palabra* a otra (y no ya de un sentido o de un empleo a otro). Pero verifiquemos el análisis que hace Freud. ¿El acento cae realmente sobre la palabra "baño" la primera vez? Si admitimos, como parece indispensable, que el "acento" cae sobre lo que constituye la *intención* de un enunciado por oposición a su *tema,* hay sin duda un cambio de acento en este ejemplo; pero no es exactamente el que describe Freud. En la primera interpretación de la frase inicial, el acento no cae sobre la palabra "baño" (no esperamos una respuesta del tipo "no, he tomado una ducha"), sino sobre el predicado entero, representado por la locución "tomar un baño". La segunda interpretación, en cambio, pone el

acento sólo sobre el verbo "tomar", como observa Freud; la locución se descompone y la palabra "baño" ya no forma parte del "verbo" y readquiere el lugar de objeto directo.

A pesar del error de descripción, Freud acierta al ver aquí un efecto nuevo que no resulta sólo de la reinterpretación de un fragmento del enunciado (la elección de un sentido en lugar de otro), sino también una diferencia entre los segmentos sobre los cuales recae el acento, puesto que la "intención" es ya el predicado entero, ya sólo el verbo. Quizá tiene razón cuando piensa que esta segunda diferencia importa más que la primera (en este chiste particular). No lo seguimos cuando intenta presentar todos los casos precedentes como análogos a éste y afirma la identidad del "desplazamiento" así descrito a través de todos los ejemplos. Si se exigiera la presencia del deslizamiento del acento en la frase como condición necesaria del desplazamiento, el ejemplo del baño sería el *único* apropiado. *Todos* los ejemplos, en cambio, inclusive el del baño, se caracterizan por la serie que acabo de describir: incoherencia-reinterpretación. El cambio de lugar del acento es un fenómeno real, pero que se suma a la reinterpretación sin reemplazarla; es una condición optativa que no puede erigirse como rasgo constitutivo. La oposición entre ambos se sitúa en la misma categoría que he mencionado a propósito de la unificación: la elección de un sentido se hace entre términos *in absentia* (sólo uno estará presente, y los demás no aparecerán); la elección de un segmento se hace entre términos *co-presentes*.

El sentido de *desplazamiento* que acaba de precisarse no se mantiene, sin embargo, a lo largo del texto de Freud y sobre todo no coincide con el que el término tiene en la *Interpretación de los sueños,* donde Freud sólo se atiene al último proceso, el de la acentuación de un segmento determinado; pero Freud no señala las condiciones de ese "cambio de acento". "Los elementos que nos parecen esenciales para el contenido sólo desempeñaban en los pensamientos del sueño un papel muy desdibujado. A la inversa, lo que es visiblemente esencial en los pensamientos del sueño a veces no está en modo alguno representado en el sueño"

(pág. 263). "En el trabajo del sueño se manifiesta un poder psíquico que, por una parte, despoja los elementos de alto valor psíquico de su intensidad y, por la otra, gracias a la sobredeterminación, otorga un valor mayor a elementos de menor importancia, de manera tal que éstos pueden penetrar en el sueño" (págs. 265-266). El papel esencial se opone al papel desdibujado, la intensidad fuerte a la intensidad débil: se trata de un cambio de acento. Pero Freud no se detiene en la incoherencia eventual que resulta de ese cambio y que a su vez incita al interlocutor (el intérprete) a iniciar el proceso inverso, el de una reinterpretación que le permitirá llegar de nuevo a un texto coherente.

Asimismo, en la *Introducción al psicoanálisis* Freud ya no menciona a propósito del desplazamiento la incoherencia inicial, pero retiene otros dos sentidos, para nosotros muy diferentes: "El desplazamiento se expresa de dos maneras: en primer lugar, un elemento latente es reemplazado no por uno de sus propios elementos constitutivos, sino por algo más alejado, es decir, por una alusión; en segundo lugar, el acento psíquico se transfiere de un elemento importante a otro, poco importante, de manera que el sueño recibe otro centro y aparece extraño" (pág. 158). Esta calificación de "extraño" es la única huella que queda del uso del término en *El chiste* (trad. esp., pág. 1122).

El motivo de esta modificación en el sentido del término quizá esté en la diferencia de naturaleza entre sueño y chiste: aquél, formado de cuadros estáticos discontinuos, lo cual impide percibir la incoherencia entre dos segmentos que se suceden (o en todo caso la hace menos importante); éste, participando de la linealidad del discurso, donde cada parte está necesariamente *antes* y *después* que otra. Como no puedo detenerme en la descripción del sueño, dejo abierta la cuestión; pero es un hecho notable que cuando Freud describe en *El chiste* el funcionamiento del mecanismo onírico, retoma la descripción del desplazamiento tal como aparecía en la *Interpretación de los sueños* sin advertir la contradicción que resulta del uso de este término en el ámbito del chiste: "Ese desplazamiento se manifiesta por el hecho

de que todo lo que en los pensamientos oníricos aparecía como periférico y era accesorio, en el sueño manifiesto aparece transpuesto al centro y se impone vivamente a los sentidos, y viceversa" (pág. 251).

Lo cierto es que en la parte descriptiva de *El chiste,* la única que se refiere directamente a los hechos verbales, el desplazamiento, o incoherencia semántica, se distingue claramente de la reinterpretación que permite reabsorberlo; es una relación incomparable con la condensación, o con la representación indirecta, etc. En cambio, es análoga a la de unificación, que corresponde igualmente a una relación entre partes *in praesentia* y hasta vemos esbozarse una relación simétrica: en el caso de la unificación nos encontramos ante un discurso superorganizado donde la relación sintagmática de los términos vecinos está reforzada por una relación paradigmática; y en el caso del desplazamiento (o de otros "errores intelectuales") se trata de un discurso por así decirlo "suborganizado": la coherencia mínima de las réplicas sucesivas ya no se adquiere. Poco importa, después de todo, que Freud haya utilizado ese término en varios sentidos; lo interesante para nosotros es distinguir entre: 1, cualquier sustitución de sentido; 2, el cambio de acento, de un segmento del enunciado a otro; 3, la incoherencia semántica entre segmentos contiguos. Es evidente que la primera acepción de la palabra es la menos interesante (pues es la más trivial); las otras dos son más ricas, pero, sea cual fuere la que se llama "desplazamiento", es preciso no confundirlas.

A partir de aquí vemos hasta qué punto son parciales las tentativas (hechas siguiendo el rumbo abierto por Lacan) de equiparar los dos conceptos freudianos, condensación y desplazamiento, a categorías retóricas tales como la metáfora y la metonimia (desde luego, a menos que se reestructure el sentido de una y otra pareja terminológica; y en ese caso, ¿cuál sería el interés de la operación?). La condensación engloba todos los tropos, tanto la metáfora como la metonimia, así como otras relaciones de evocación de sen-

tido [1]; el desplazamiento no es una metonimia, no es un tropo, pues no es una sustitución de sentido, sino una relación de dos sentidos copresentes [2]. Pero es preciso admitir que la ambigüedad está en el texto freudiano mismo. Después de ejemplificar tan bien el desplazamiento como una relación entre partes que se suceden, después de distinguir el desplazamiento de la condensación y la representación indirecta, Freud escribe en la *Interpretación de los sueños:* "Los desplazamientos que hemos señalado parecen ser sustituciones de una determinada representación por otra que estaba asociada a ella; servían para la condensación del sueño, puesto que de este modo un solo elemento, en lugar de dos, entraba en el sueño con rasgos comunes a ambos" págs. 291-292). Y en *El chiste:* deben considerarse como desplazamientos "no sólo las desviaciones de la ruta mental, sino también todas las especies de representación indirecta y especialmente la sustitución de un elemento importante, pero que sería rechazado por la censura, por otro indiferente que parezca inocente a ella, aun constituyendo una lejana alusión al primero. Asimismo, la sustitución por un símbolo, una metáfora o un detalle. (. . .) La elaboración del sueño exagera hasta lo ilimitado el empleo de estos medios de la representación indirecta. Bajo la presión de la censura cualquier conexión resulta suficiente para que la sustitución por la alusión quede constituida y el desplazamiento se verifica con toda libertad y sin sujetarse a condición alguna" (págs. 263-264; trad. esp., págs. 1126-1127). ¡He aquí que

1. Como dice Freud en otro texto: También existe cierto número de relaciones que parecen más útiles que las demás para el mecanismo de la formación del sueño: son las asociaciones por semejanza, por contacto y por correspondencia. El sueño se sirve de ellas para apoyar su trabajo de condensación" (*SI*, pág. 66); en la *Interpretación de los sueños* habla también de las "asociaciones de ideas por contigüidad y por semejanza" (pág. 268).

2. Para ser más precisos: la metonimia tiene el rasgo paradójico de participar a la vez de lo que se llama la sustitución (un sentido "reemplaza" otro) y de la contigüidad (ambos sentidos evocan objetos o acciones copresentes). Presencia y ausencia se reúnen en este caso.

el desplazamiento engloba el símbolo, los tropos, las alusiones, las representaciones indirectas que se habían distinguido con tanto esmero! En este nivel de generalidad, el término pierde todo interés y se convierte en un sinónimo superfluo, mientras que tiene un interés cierto en su uso específico [1], el cual permite identificar un proceso semántico ignorado hasta ahora. Renunciaremos a seguir a *este* Freud: si el chiste cultiva de buen grado el proceso de desplazamiento, no entendemos por qué habría de hacer lo mismo la indagación científica.

Subsiste la necesidad de mantener una distinción esencial, que no desempeña ningún papel en Freud: la de las relaciones que se establecen entre las partes *presentes* de un enunciado y las relaciones que se forman entre esas mismas partes, y otras, *ausentes*.

RETRUECANO, EMPLEO MULTIPLE, DOBLE SENTIDO

Retomemos ahora la clasificación interior del primer grupo, el "chiste verbal". Hemos visto que la condensación, más que un subgrupo, es una categoría que se aplica a todos los chistes. Los dos grupos restantes son "el empleo del mismo material" y "el doble sentido", a los que añado un cuarto grupo, el retruécano, que no figura en el cuadro de la pág. 59 (trad. esp., pág. 1049) del libro de Freud, pero que se discute antes de la primera subcategoría del "chiste intelectual", el desplazamiento.

Este lugar marginal acordado al retruécano llama la atención. Freud lo atribuye a la "escasa estimación que se le concede" (pág. 64; trad. esp., pág. 1051). Tal desdén es evidente, inclusive entre los pocos que se interesan en el

1. Lo cual es fundamental para la comprensión del mecanismo del chiste. Difiero en esto de Lyotard, que escribe: "El chiste... opera sobre todo condensando unidades lingüísticas; como debe mantenerse en la comunicación y debe obtener un efecto fulgurante, reduce el desplazamiento que hace particularmente difícil el reconocimiento" (*op. cit.*, pág. 306, nota).

retruécano. "El retruécano es un mal juego de palabras, pues no juega con ellas como tales, sino únicamente como sonido", escribe Fischer, a quien Freud cita (pág. 66; trad. esp., pág. 1051). Para dar otro ejemplo, Louis Renou, aunque sensibilizado por la tradición sánscrita, también habla del "procedimiento bárbaro del retruécano o de la aliteración" [1]. El propio Freud, que conoce esta tradición, siente el mismo desdén. "Así, pues, el retruécano no es más que una subdivisión del grupo del cual el juego de palabras propiamente dicho es el tipo más elevado" (págs. 67-68; trad. esp., pág. 1052). "En realidad, el retruécano requiere escasísima técnica, en contraposición al juego de palabras que es el chiste, en el que la técnica se hace más amplia y más complicada" (pág. 64; trad. esp., pág. 1051). El juego de palabras es "elevado", el retruécano es bajo... ¿Por qué? He aquí cómo define Freud la técnica de los retruécanos: "Basta, en cambio, en el retruécano que dos palabras —una para cada significación— se recuerden mutuamente por medio de cualquier manifiesta analogía, sea por una general semejanza de su estructura, sea por asonancia, aliteración, etc." (pág. 64; trad. esp., pág. 1051). Pero la misma descripción se aplica a los "juegos de palabras". El propio Freud lo señala: "También en el juego de palabras se trata de una imagen sonora a la que atribuimos este o aquel sentido. Los usos del lenguaje no establecen grandes diferencias y si tratamos despectivamente el retruécano y con cierto respeto el juego de palabras es por consideraciones muy alejadas de la técnica" (págs. 66-67; trad. esp., pág. 1052). Curiosa "consideración" en un capítulo dedicado precisamente a la técnica. Freud nunca explica en qué consiste la diferencia "degradante".

Veamos un ejemplo representativo de todos los que se citan en esta parte del libro:

> De un poeta italiano que a pesar de su republicanismo se vio obligado a componer un poema en hexá-

1. "L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde", *Diogène*, 29, 1960, pág. 39.

metros para alabar a un emperador alemán, dice Hevesi (*Almanaccando, Bilder aus Italien,* 1888): "Ya que no podía destronar a los Césares, prescindía de las cesuras" (págs. 65-66; trad. esp. pág. 1051).

La "técnica" consiste en acercar en la cadena sintagmática dos palabras cuyos significantes se parecen, pero cuyos significados son independientes; de ello se obtiene cierto efecto semántico. Confrontemos con esta descripción los chistes que pertenecen al grupo "utilización múltiple del mismo material", subespecie con "una ligera modificación". Por ejemplo:

"Ya conocía yo su antesemitismo, señor consejero; pero su antisemitismo es cosa nueva para mí" (pág. 47; trad. esp., pág. 1045).

"*Traduttore - traditore!* (pág. 47; trad. esp., pág. 1045). "amantes amentes" [amantes, dementes]" (pág. 47; trad. esp., pág. 1045).

Ninguna relación de parentesco vincula los significados *ante-anti, traduttore-traditore,* etc., pero los significantes se parecen y su acercamiento en la cadena crea un efecto semántico (de semejanza o de oposición). Esos chistes son idénticos desde el punto de vista lingüístico en el ejemplo precedente (César-cesuras). El error en la clasificación de Freud proviene de que aquí habla del empleo del *mismo* material, mientras que ese material está *modificado,* siquiera levemente: *ante* no es *anti,* como *César* no es *cesura.*

¿Por qué ese rechazo generalizado del retruécano, por qué esa desvalorización del "parecido cualquiera" entre dos palabras, por qué esos errores de descripción? La distinción entre "retruécano" y "juego de palabras", tal como surge de la frase de Fischer, relega al retruécano las frases en que sólo está presente una relación (de parecido) entre significantes y admite entre los juegos de palabras frases donde la relación de los significantes está reforzada por una relación entre significados. Así formulada, la distinción podría justificarse: la "gratuidad" del acercamiento fónico en un caso se opondría a su "carga" semántica en el otro.

Lo cierto es que la oposición es facticia: *la relación de los significantes* (y esto no es la menor lección del análisis de los retruécanos) *provoca siempre una relación entre significados.* Las palabras "César" y "cesura" no tienen ningún sema común, si consultamos el diccionario. Pero la *significación* de que los signos disponen en el vocabulario no es idéntica a la del *sentido* que funciona en el discurso, para emplear la terminología de Benveniste[1] (Beauzée habría dicho: *acepción* y *sentido*). En la frase de Hevesi, César y cesura se vuelven antónimos; lo esencial (destronar a los Césares) se opone a lo insignificante (hacer saltar las cesuras). La estructura sémica de una palabra, encarada en la perspectiva del discurso, ya no es la intersección de un número finito de categorías elementales; todo acercamiento puede hacer surgir un sema nuevo en el interior de la palabra: la lista de los semas que constituyen el sentido nunca está cerrada (lo cual también significa: no puede deducirse

1. En algunos de sus últimos estudios Émile Benveniste insistió sobre la necesidad de concebir esa fisura inherente al lenguaje entre lo que llama la semiótica —es decir, los signos como inventario— y la semántica —es decir, las palabras en su encadenamiento que forma el discurso—. De esta oposición interesan los diferentes modos según los cuales se presenta la significación aquí y allá. «El "sentido" (en la acepción semántica que acabamos de señalar) se cumple en y mediante una forma específica, la del sintagma, a diferencia de la semiótica, que se define por una relación de paradigma.» En el aspecto semiótico, donde la unidad básica es el signo, éste "siempre ha tenido sólo valor genérico y conceptual. Por lo tanto, no admite significado particular u ocasional; todo lo que es individual está excluido; las situaciones de circunstancia deben considerarse como nulas". En el aspecto semántico, en cambio, donde las unidades básicas son la palabra y la frase, "el *locutor* reúne palabras que en *ese* empleo tienen un 'sentido' particular". El sentido de las *palabras* (y no ya de los signos) "resulta precisamente de la manera en que se combinan" (*Problèmes de linguistique générale II*, París, 1974, pág. 225 y sig.). Por lo demás, llegado el caso Freud sabe utilizar esta distinción: "Más bien me inclinaré a decir que el mismo contenido [=significancia] puede tener un sentido diferente en sujetos diferentes y con un contexto diferente" (*IR*, pág. 97).

el sentido de la significancia). La práctica poética, por lo demás, nos ha habituado a este hecho: basta que dos palabras rimen, o siquiera que estén vecinas, para que surja un efecto semántico. Por lo tanto, no hay en el discurso relación entre significantes sin relación entre significados. No hay diferencia, en este sentido, entre "retruécanos" y "juegos de palabras". Todo lo que puede observarse es la mayor o menor riqueza de la relación semántica, la motivación más o menos fuerte de la relación entre significantes.

Queda por analizar la cuestión secundaria de la terminología. En la tradición francesa de los tratados sobre el tema, al menos, el procedimiento a que nos referimos lleva otro nombre, que es el de una figura de retórica (es lamentable la ignorancia que Freud tiene de la retórica): es la *paronomasia,* que suele definirse como una figura que "reúne en la misma frase palabras cuyo sonido es casi el mismo, pero cuyo sentido es totalmente distinto" [1].

¿Qué ocurre con los ejemplos reunidos bajo el rubro "empleo del mismo material"? De los trece chistes analizados, sólo tres justifican esa denominación.

> El matrimonio X vive a lo grande. Según unos, el marido ha ganado mucho y dado poco; según otros, la mujer se ha dado un poco y ha ganado mucho (pág. 46; trad. esp., pág. 1045). *Put not your trust in money but put your money in trust* (pág. 46; trad. esp., pág. 1045). El candidato [a un examen de jurisprudencia] debe traducir un pasaje del *Corpus Juris: Labeo ait...* "Yo caigo", dice. "Usted cae, digo yo", contesta el examinador y el examen termina (págs. 47-48; trad. esp., pág. 1045).

En cada uno de esos casos se retoma un mismo "material", es decir, las mismas palabras; pero con significados diferentes, lo cual justifica la denominación "empleo múltiple del mismo material". Esta figura, por lo demás, tiene un nombre retórico: es la *antanaclasia,* que Fontanier defi-

1. P. Fontanier, *Les Figures du discours,* París, 1968, p. 347.

ne como "la repetición de una misma palabra tomada en diferente sentido" (pág. 348). La diferencia entre paronomasia y antanaclasia es la que existe entre semejanza e identidad; esta última incluye, como una de sus subclases, la derivación (o la conjugación, o la declinación): lo esencial es que la raíz siga siendo la misma [1]. Por otra parte, se advertirá que la antanaclasia está cerca del desplazamiento; pero éste exige más: 1º, que la palabra no aparezca por segunda vez y que el segundo significado se deduzca por implicación; 2º, que ambos sentidos se evoquen mediante réplicas atribuidas a interlocutores diferentes (no creo que debamos conservar en este nivel el carácter involuntario o voluntario en el cambio de sentido).

Examinemos los demás ejemplos que da Freud sobre "empleos múltiples del mismo material", es decir, de antanaclasias, como las denominaré en adelante:

> "¿Cómo anda usted?", preguntó el ciego al paralítico. "Como usted ve", respondió el paralítico al ciego (pág. 48; trad. esp., pág. 1045).

La subclase a la cual pertenece este ejemplo está identificada del siguiente modo: las mismas palabras se emplean en su sentido *pleno* o *vacío;* o más exactamente, léxico o idiomático. Pero ¿puede hablarse en este caso de un "empleo múltiple", como aspira Freud? Los verbos "andar" y "ver" sólo aparecen una vez; ambos conllevan dos sentidos simultáneamente: el sentido del diccionario y el de una locución. Se trata de un *doble sentido* y no de un *empleo múltiple.*

Freud vacila mucho, a decir verdad, en cuanto a la distinción entre ambas categorías. Unas veces se basa en la

1. Señalemos que Tabourot des Accords ya se servía de esta diferencia entre semejanza parcial y semejanza total (o identidad) para distinguir entre paronomasia (que llama "alusión") y anfibología o doble sentido: "La alusión se hace con dicciones que se aproximan a algún nombre, a la inversa de... la anfibología, donde un solo nombre representa dos o tres significaciones" (*Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, 1583, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969, pág. 80).

oposición ("en este caso particular, el empleo múltiple es mucho más evidente que el doble sentido", pág. 55); otras veces la considera innecesaria: "Los casos de múltiple empleo que por su 'doble sentido' deben reunirse para formar un tercer grupo pueden incluirse fácilmente en subdivisiones que, como sucede con todo el tercer grupo con respecto al segundo, no se distinguen unas de otras por diferencias esenciales" (págs. 50-51; trad. esp., pág. 1046). Y más adelante: "No hay dificultad en lo que concierne a la fusión de la segunda y la tercera categoría, como ya lo hemos dicho. El doble sentido y el juego de palabras representan el caso ideal del empleo del mismo material" (pág. 60). Digamos que la primera intuición era la correcta, retóricamente: el "doble sentido" no es idéntico a la antanaclasia: una sola aparición de la palabra (del significante) se opone en este caso a las apariciones múltiples en aquél. La aptitud de una palabra para poseer varios sentidos simultáneamente en el interior de una misma frase, por lo demás, ya estaba inventariada por la retórica: es la *silepsis*. Pero Freud no confía en su propia categoría; de allí la aparición de antanaclasias en su grupo del "doble sentido" y de silepsis en el del "empleo múltiple".

A partir del análisis de los ejemplos de Freud acabamos de destacar dos categorías mal identificadas por él: la oposición entre *identidad y semejanza de los significantes;* la oposición entre *aparición única* y *aparición múltiple de un significante* idéntico o semejante (en el caso donde existe más de un significado). Pero un sistema combinatorio de dos dimensiones produce cuatro términos; ahora bien, sólo hemos encontrado tres hasta ahora: aparición única de lo mismo, *silepsis;* aparición múltiple de lo mismo, *antanaclasia;* aparición múltiple de lo semejante, *paronomasia.* ¿Qué ocurre con la cuarta categoría, la aparición única de lo semejante? ¿Existe? ¿Cómo imaginarla?

Esta clase misteriosa existe y hasta tiene dos variedades importantes. La primera es la que Freud describe con el nombre de "condensación, con palabras compuestas". ¿Cuál

es el mecanismo de estos chistes? Retomemos el primer ejemplo analizado:

> Hirsch-Hyacinth, agente de lotería y extractor de granos, (. . .) vanagloriándose de las relaciones con el opulento barón de Rothschild, exclama: "Tan cierto como que de Dios proviene todo lo bueno, señor doctor, es que una vez estaba yo sentado junto a Salomón Rothschild y me trató como a un igual, muy *famillionarmente*" (pág. 21; trad. esp., pág. 1034).

El significante, "famillionarmente", aparición única, remite a dos significados, *familiar* y *millonario,* cuyos significantes no son idénticos sino semejantes. Para sugerir ambos significados, debió construirse un significante compuesto que comporta partes del uno y del otro. El término lingüístico para designar esas construcciones es *contaminación* (o bien *palabra-maleta*).

Esta forma de simbolización parece particularmente frecuente en el sueño, donde llega a la creación, por ejemplo, de "personas colectivas" según diferentes modalidades: simple adición o sobreimposición, a la manera de las imágenes "genéricas" de Galton (cf. *IS,* págs. 254-255).

Pero también es posible evocar dos significados cuyos significantes sólo son semejantes sin producir una contaminación. Esta evocación, sin embargo, exige que se cumpla otra condición: el significante 2 reemplaza al significante 1 en el interior de un contexto que sin embargo evoca el significante 1. En el caso más simple, el contexto es una locución, un proverbio, una cita muy conocida donde una palabra es reemplazada por su parónimo. Veamos algunos ejemplos:

> Un muchacho que había llevado hasta el momento una vida por demás placentera en el extranjero, después de una prolongada ausencia hace una visita a un amigo (. . .). Este se sorprende de verle una alianza *(Ehering)* en el dedo y le pregunta si se ha casado. A lo que el otro responde que sí, "Triste, pero cierto"

(Trauring aber wahr) (págs. 28-29; trad. esp., página 1037).

"He viajado *tête-à-bête* con él" (pág. 34; trad. esp., pág. 1039).

Se reemplaza en el interior de una frase hecha *(tête-à-tête, Traurig aber wahr)* uno de los términos por una palabra fonéticamente semejante pero diferente en cuanto al sentido; sin embargo, el término reemplazado es evocado por el contexto. Una variante de este procedimiento está ilustrada por los siguientes ejemplos:

Jeder Klafter eine Königin (hecho sobre *Jeder Zoll ein König*) (pág. 111).

Er hat ein Ideal vor dem Kopf (en lugar de *ein Brett*) (pág. 112).

Se trata una vez más del reemplazo en el interior de una frase hecha, pero ya no hay semejanza entre los significantes *(Zoll-Klafter, Ideal-Brett);* la relación sólo es semántica; sin embargo, el contexto fijado basta para evocar el término ausente.

Ahora bien, este tipo de chistes siempre llevó un nombre que los traductores franceses de Freud emplean en otras ocasiones cuando lo necesitan: *calembour,* es decir, retruécano.

En lugar de "condensaciones", "empleos múltiples", "doble sentido" y "retruécanos", propondremos por lo tanto otros cuatro grupos basados en la oposición entre semejanza e identidad, aparición única y múltiple: *antanaclasias, paronomasias, silepsis* y, para el cuarto caso, según que el segundo significante esté parcial o totalmente ausente, *contaminaciones* y *retruécanos.*

EL AHORRO Y EL CONTRA-SENTIDO

Acabamos de pasar revista a las principales categorías que Freud emplea para describir la técnica del chiste. Ahora, para terminar el examen debemos tomar en cuenta la explicación de conjunto que Freud da del fenómeno del chiste.

A lo largo del capítulo dedicado a la técnica del chiste, esta explicación se supedita a la noción de "ahorro". "Una tendencia compresora o, mejor dicho, economizadora, domina todas estas técnicas" (pág. 60; trad. esp., pág. 1050). O bien: "Esta tendencia al ahorro, último factor común que permite conservar nuestras investigaciones relativas a la técnica del chiste verbal..." (pág. 117). La misma explicación se repite y se amplifica en el capítulo dedicado al "mecanismo del placer y la psicogénesis del chiste": "En todos los casos de repetición del mismo contexto o del mismo material verbal, o de reencuentro de lo conocido y reciente, no podrá discutírsenos la facultad de derivar el placer que experimentamos del ahorro de gasto psíquico..." (pág. 188; trad. esp., pág. 1098).

Los ejemplos citados por Freud en apoyo de esta hipótesis están, sin embargo, lejos de aclarar mucho. En el primero, el ahorro consistiría en la palabra *vol* utilizada simultáneamente en sus dos sentidos ("vuelo" y "robo"). Pero el ahorro de esfuerzo psíquico, que habría sido necesario para pronunciar dos palabras en lugar de una, ¿no está muy compensado por el gasto de esfuerzo mental necesario para que se encuentre una palabra tan apropiada para los dos sentidos propuestos? O bien: "Frente de hierro - caja de hierro - corona de hierro. Qué extraordinario ahorro de palabras en comparación con la longitud de las frases que traducirían este pensamiento en ausencia de la expresión 'de hierro'" (pág. 61). Pero entonces toda palabra es un ahorro: si faltara, su contenido sólo podría expresarse mediante una perífrasis. Por lo tanto, ya no es posible caracterizar por el rasgo del ahorro determinados discursos en oposición a otros.

Asimismo, Freud afirma que la economía se manifiesta cuando se encuentra una descripción del objeto en su nombre mismo o bien cuando vuelven a emplearse, en un sentido diferente, las palabras que acaban de oírse: pero en ese caso al evidente gasto psíquico (puesto que se consigue expresar *otro* sentido) no se suma siquiera un "ahorro" fonético. Menos aceptable aún parece la tentativa de relacionar

la sinécdoque (la representación por un detalle) con el ahorro (pág. 117): la parte es, en efecto, más pequeña que el todo, pero debe realizarse una operación suplementaria, y no una operación menos, para obtener el mismo resultado. Freud escribe en otra parte: "El placer que proporciona tal 'corto circuito' parece tanto mayor cuanto más extraños son entre sí los dos círculos de representaciones enlazadas por la palabra igual; esto es, cuanto más alejados se hallan uno de otro y, por tanto, cuanto mayor es el ahorro del camino mental procurado por el medio técnico del chiste" (págs. 181-182; trad. esp., pág. 1096). Pero podríamos agregar: también más grande es, por otro lado, el gasto implicado en el chiste mismo.

El propio Freud advierte la fragilidad de este concepto de economía y en el momento mismo en que lo presenta lo complementa mediante esta reflexión escéptica: "Además, confesamos que las economías que la técnica del chiste lleva a cabo no nos parecen de gran importancia. Semejan más bien la forma de ahorrar de ciertas excelentes amas de casa que toman un coche para adquirir en un extremo de la ciudad un artículo que hallan en él por unos céntimos menos que en el mercado próximo a su casa. ¿Qué es lo que el chiste ahorra por medio de su técnica? Tan sólo el trabajo de buscar y ordenar unas cuantas palabras que hubieran acudido sin esfuerzo alguno. A cambio de esto tiene que tomarse el trabajo de descubrir aquella única palabra que cubra ambas ideas, y para ello se ve con frecuencia obligado a variar la expresión verbal de una de las ideas, haciéndola revestir una forma poco corriente que facilite la unión con la segunda. ¿No hubiera sido más sencillo, fácil y hasta económico expresar ambas ideas tal y como se presentaron, aunque de este modo no existiese una comunidad en su expresión? ¿No es compensado —o más bien superado— el ahorro en la expresión verbal por el gasto de rendimiento intelectual?" (págs. 63-64; trad. esp., pág 1051). Y más adelante Freud confirma esta duda: "El ahorro realizado al emplear las mismas palabras o al evitar nuevos enlaces de pensamientos hubiera sido insignificante en comparación

con el gasto enorme de nuestra actividad pensante" (pág. 237).

Todo parece indicar que la explicación por medio del ahorro queda eliminada. Pero como suele ocurrir con Freud en el interior de un mismo texto, la categoría es afirmada y después negada sin desaparecer: su condición es la de una presencia ambigua. En la versión revisada de la explicación del chiste, la noción de ahorro se mantiene, pero limitada sólo a una de sus especies. Freud escribe: "Las economías logradas por el chiste en cuanto al esfuerzo psíquico total son insignificantes, pues nos ahorran un gasto particular al que estábamos habituados y que una vez más estábamos dispuestos a hacer" (pág. 238). Y concluye: "De este modo, gracias a una compensación más adecuada de los procesos psíquicos del chiste, el factor alivio viene a reemplazar para nosotros el factor ahorro" (pág. 239). Este alivio específico se define de este modo: "Por analogía con la elaboración del sueño, hemos encontrado el carácter esencial del chiste en un compromiso, realizado por la elaboración del chiste, entre las exigencias de la crítica racional y la compulsión de no renunciar a ese placer de antaño vinculado al disparate y el juego con palabras" (pág. 314). El secreto del chiste reside en un *retorno al contra-sentido primitivo.*

Esta nueva equivalencia entre chiste y disparate o contrasentido merece que la observemos desde más cerca. Freud escribe: "Es más fácil y cómodo desviarse de una ruta mental ya iniciada que conservarse en ella, confundir lo heterogéneo que establecer marcadas antítesis y sobre todo admitir como consecuencias válidas que la lógica rechaza o prescindir de la unión de palabras o pensamientos, de la condición de que formen un sentido. Y precisamente es esto lo que realizan las técnicas de que ahora tratamos" (pág. 189; trad. esp., pág. 1099). Esto es lo que Freud llama "abreviadamente" el "placer del contra-sentido".

Estas frases no pueden sino sorprender al lector del capítulo dedicado a la técnica del chiste. Se le informa —y no es poca cosa— que es más difícil seguir los esquemas

conocidos que abandonarlos; pero además, ¿cómo podrá conciliar el lector las prácticas del chiste antes descritas por Freud con la afirmación de que las palabras en el chiste "se amontonan en desorden", sin ninguna "preocupación por su sentido"? Sin embargo, esta última afirmación permite vincular el chiste con el "placer del contra-sentido", ese avatar del ahorro.

Al querer afirmar la existencia de una experiencia que se opone al "yugo de la razón", el propio Freud, en su descripción, contribuye a mantener ese yugo. Las frases que preceden no pueden significar otra cosa que *todo lo que no es sentido es contra-sentido.* Todo lo que no corresponde a nuestras nociones clásicas de sentido, de lógica, de razón, sólo puede ser lo opuesto, sólo puede manifestarse mediante el placer de producir contra-sentido. En ningún momento la idea de que esta actividad pueda estar regida por otro principio que el del "sentido" acude para equilibrar este juicio negativo. El precio de la explicación por el contra-sentido es precisamente éste: reconocer sólo el "sentido" como principio rector de nuestra actividad psíquica. Comprobación singular, si pensamos que se infiere de un texto de Freud donde afirma la autonomía de los procesos inconscientes; sin embargo, es la única que permite dar cuenta de la explicación del chiste por el contra-sentido [1]. La economía de la explicación freudiana no deja lugar para un mecanismo simbólico junto al que encarnan los signos y su lógica.

Con más exactitud, en un gesto repetido millares de veces antes y después que él, Freud concede la existencia de lo simbólico a quienes no son semejantes a *nosotros*, hombres adultos y normales del Occidente contemporáneo. Reconocerá la existencia del "contra-sentido" (es decir, de lo simbólico) pero sólo en los *otros*: los locos, los salvajes,

1. Lejos de escandalizarnos, deberíamos ver en ella la prueba — negativa — del carácter revolucionario del pensamiento freudiano; como dice Heidegger (*Ensayos y conferencias*, trad. francesa, París, 1958, pág. 142): "El hecho de que un pensamiento se quede atrás de lo que piensa caracteriza lo que tiene de creador".

los niños... "En la época en que el niño aprende a manejar el tesoro verbal de su lengua materna ["el placer del contra-sentido"] le proporciona un franco placer de 'experimentar en juego' con este material y une las palabras sin tener en cuenta para nada su sentido, con el único objeto de alcanzar de este modo el efecto placentero del ritmo o de la rima" (pág. 189; trad. esp. pág. 1099): aun suponiendo que esto sea innegable, ¿por qué reducir el placer del ritmo al del contra-sentido? Esas tendencias reaparecen en ciertos "casos patológicos" (pág. 190; trad. esp., pág. 1099). O en los borrachos: "Bajo la influencia del alcohol el adulto se convierte nuevamente en niño, al que proporciona placer la libre disposición del curso de sus pensamientos sin observación de la coerción lógica" (pág. 192; trad. esp., pág. 1100). Freud no se distancia mucho de las ideas de Lévy-Bruhl o de Renan sobre las lenguas primitivas: "Todos los modos del lenguaje propios para traducir las formas más sutiles del pensamiento, conjunciones, preposiciones, cambios de declinación y de conjugación, todo ello está ausente; sólo la materia prima del pensamiento puede expresarse todavía como en una lengua primitiva, sin gramática". Cuando los símbolos abundan, insiste, "este hecho puede atribuirse a una regresión arcaica en el aparato psíquico" (*NC*, pág. 29). En su rechazo de lo simbólico, Freud llega a un racismo y un elitismo declarados: "Es fácil ver que un niño, un hombre del pueblo, un sujeto de determinadas razas no se contenta, en sus relatos y descripciones, con palabras claras y explícitas para comunicar su representación al oyente; traduce su contenido mediante una mímica expresiva, asocia el lenguaje mímico al mensaje verbal, sobre todo se apoya en la cantidad y la intensidad" (pág. 296).

No queremos ni podemos pagar este precio por la explicación del chiste por el ahorro o por el contra-sentido (que es nada menos que la eliminación del ámbito entero de lo simbólico, cuando no es la afirmación terminante de esa especie de egocentrismo que es el racismo). Si lo simbólico existe —tanto en el niño como en el adulto, tanto en los salvajes de "determinadas razas" como en nosotros—,

si la razón del símbolo no se limita simplemente a no ser un signo, tal explicación es inadmisible. El secreto del chiste aún no se ha descubierto.

RETORICA Y SIMBOLICA DE FREUD

En su trabajo sobre el chiste y sobre el sueño, Freud describe un mecanismo específico que casi siempre llama "la elaboración onírica" y que considera exclusivo —y por ende característico— del inconsciente. Los procedimientos que Freud señala, tales como la condensación, la representación indirecta, el desplazamiento, el retruécano, etc., deben atribuirse, dice, no al sueño en particular, sino a todas las actividades del inconsciente y sólo a ellas. "No es necesario admitir la existencia, en la elaboración onírica, de una actividad simbólica especial del espíritu. El sueño utiliza los símbolos preparados en el inconsciente" (*IS*, pág. 300). Cuando compara sueño e histeria, Freud reitera la misma afirmación, con más fuerza aún: elaboración onírica y síntomas histéricos tienen un origen común: *"Esta elaboración psíquica anormal de un pensamiento normal sólo puede ocurrir cuando ha sido transferido a ese pensamiento normal un deseo inconsciente de origen infantil que se encuentra reprimido"* (*IS*, pág. 508, el subrayado es de Freud).

Ahora bien, todo el análisis que hemos intentado (y en este sentido *El chiste* es más cómodo de analizar, pero los resultados no serían diferentes si examináramos la *Interpretación de los sueños*) nos prueba lo contrario: el mecanismo simbólico que Freud describe nada tiene de específico; las operaciones que identifica (en el caso del chiste) son simplemente las de todo simbolismo lingüístico, tales como las ha catalogado la tradición retórica. En un estudio aparecido en 1956, Benveniste ya lo había advertido: al describir el sueño y el chiste, Freud había redescubierto, sin darse cuenta de ello, el "viejo catálogo de los tropos".

Esto no significa que todas las distinciones y definiciones de Freud ya estén presentes en un tratado de retórica; pero la naturaleza de los hechos que describe es rigurosamente la misma. En algunos puntos no llega a la descripción retórica (como en el caso del chiste verbal y las delimitaciones de figuras tales como la paronomasia, la antanaclasia, la silepsis, etc.); en otros, llega a resultados semejantes (por ejemplo, la confusión que hace entre hechos copresentes por un lado, presentes y ausentes por el otro ya está en la incapacidad de los retóricos para definir con nitidez la diferencia entre figura y tropo). En algunos momentos, por fin, señala y describe hechos verbales en los cuales no habían reparado los retóricos: por ejemplo, el desplazamiento, a pesar de las vacilaciones que hemos advertido en el uso de esa palabra. Si agregamos que en esa época (principios del siglo XX) la tradición retórica había caído en el olvido, el mérito de Freud es tanto mayor: *El chiste* es la obra de semántica más importante de su tiempo.

Ciertos pasajes de la *Interpretación de los sueños* demuestran que Freud era casi consciente del hecho de que describía las formas de todo proceso simbólico y no de un simbolismo inconsciente. Así en la célebre primera página del capítulo sobre "La elaboración onírica", donde Freud define globalmente esa elaboración mediante la transposición, *Übertragung*, palabra que traduce con precisión el término *metaphora* de la *Poética* de Aristóteles. "El contenido manifiesto [del sueño] se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva (. . .) En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes" (*IS*, págs. 241-242; trad. esp., pág. 516). La descripción del jeroglífico y del procedimiento de acertijo que sigue a esas frases recuerda sobre todo la de Clemente de Alejandría (cf. en este libro págs. 37 y sig). Freud opone la imagen al jeroglífico: ahora bien, es la oposición que Clemente hacía entre el primero y el segundo grado de

los jeroglíficos simbólicos; y hemos visto que esta diferencia era paralela a la diferencia entre sentido propio y sentido transpuesto o tropo. El sueño, pues, habla mediante tropos.

Para volver a la relación entre los procedimientos del sueño y la metáfora según Aristóteles, digamos que aflora una vez más en el texto de Freud. Después de observar en el sueño la ausencia de ciertas relaciones lógicas, Freud escribe: "Una sola de las relaciones lógicas está favorecida por el mecanismo de la formación del sueño. Es la *analogía, coincidencia* o *contacto*, y puede así quedar representada en el sueño por medios mucho más numerosos y diversos que ninguna otra" (*IS*, pág. 275; trad. esp., pág. 541). Una nota a esta frase agrega: "Cf. la observación de Aristóteles acerca de las especiales aptitudes del oneirocrítico" y remite a la nota al pie de otra página, donde se lee: "Según Aristóteles, el mejor oneirocrítico es el que aprehende mejor las semejanzas..." Pero recordemos que para Aristóteles esta propiedad califica igualmente sueño y tropos, puesto que "la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas" (*Poética*, 1459 a). Por lo demás, tanto Aristóteles como Freud entienden por "semejanza" toda equivalencia simbólica, pues *metaphora* incluye para Aristóteles sinécdoques y metáforas, y para Freud la transposición supone la semejanza, pero también la "analogía" y "el contacto".

Freud da el nombre general de *interpretación* al proceso simétrico e inverso de la simbolización. "El trabajo que transforma el sueño latente en sueño manifiesto se llama *elaboración onírica*. El trabajo opuesto, el que del sueño manifiesto quiere llegar al sueño latente, se llama *trabajo de interpretación*" (*IP*, pág. 155). "La elaboración onírica, dice otra fórmula célebre, se contenta con transformar" (*IS*, pág. 432). ¿Y no es ésta la definición de toda simbolización?

En contra de lo que él mismo debía pensar, el aporte original de Freud a la teoría del simbolismo en general no reside en su descripción de la elaboración onírica o la técnica del chiste: su originalidad, en estos aspectos, sólo

está en los detalles, ya que por lo demás Freud se limita a redescubrir las distinciones retóricas y a aplicarlas sistemáticamente a un nuevo campo. En cambio, su innovación es real en el ámbito de la *interpretación*. En efecto, Freud distingue dos técnicas de interpretación: la *simbólica* y la *asociativa*. Para decirlo en sus propios términos: "... una técnica combinada que se apoya, por un lado, en las asociaciones del sujeto y completa, por el otro, la interpretación con el conocimiento que el interpretador posee del simbolismo" (*IS*, pág. 303; trad. esp., pág. 560). Ahora bien, la delimitación y la descripción de la técnica asociativa (más importante que la otra, para Freud) nunca se habían intentado hasta ese momento.

La técnica simbólica —complementaria— consiste en utilizar un repertorio establecido de una vez por todas, a la manera de una "clave de los sueños", para traducir una por una las imágenes presentes en pensamientos latentes. Esta técnica sólo debe aplicarse a una parte del sueño: a la que, como su nombre lo indica, está constituida por símbolos (en sentido estricto). El rasgo constitutivo del símbolo, para Freud, es que su sentido no varía: los símbolos son universales. "Entre los símbolos así utilizados hay, ciertamente, muchos que entrañan siempre, o casi siempre, la misma significación" (*IS*, pág. 302; trad. esp., pág. 560). "Damos a esta relación constante entre el elemento de un sueño y su traducción el nombre de *simbólica*, puesto que el elemento mismo es un *símbolo* del pensamiento inconsciente del sueño" (*IP*, pág. 135). Esta fijeza del sentido no excluye, sin embargo, la pluralidad: "Por comparación con los demás elementos del sueño podemos atribuirles una significación fija, que no es necesariamente única" (*NC*, pág. 19).

La diferencia entre la simbólica de Freud y las claves de los sueños populares (Freud emplea a propósito de ellas el término "desciframiento"; *IS*, págs. 91-92) no está en la forma lógica, sino en la fuente a que acudimos para descubrir el sentido latente: "En la interpretación simbólica, la clave de la simbolización es elegida por el interpretador, mientras que en nuestros casos de disfraz verbal tales claves

son generalmente conocidas y aparecen dadas por una costumbre fija del lenguaje" (*IS*, pág. 294; trad. esp., pág. 554). Son las locuciones de la lengua las que nos revelan esas equivalencias universales; otro tanto hacen los mitos, los cuentos populares y otros usos. "Pero hemos de observar que este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo. . ." (*IS*, pág. 301; trad. esp., pág. 559; otra enumeración incluye "costumbres, usos, proverbios y cantos de diferentes pueblos, lenguaje poético y lenguaje corriente", *IP*, pág. 144).

Por lo tanto, Freud admite una vez más que el simbolismo del sueño no es exclusivo de él, pero cree que sólo es propio de las "imágenes inconscientes". Admítase o no la existencia de símbolos universales y constantes, lo importante es destacar que Freud declara sin vacilar "inconsciente" el simbolismo en toda una serie de actividades que van desde las costumbres a la poesía: es el precio que debe pagar para mantener su afirmación según la cual existe un simbolismo inconsciente específico. También observaremos al pasar que el uso que Freud da a la palabra "símbolo" se opone al de los románticos (para quienes el sentido fijo corresponde más bien a la alegoría). Por lo demás, Freud es igualmente antirromántico cuando afirma que los pensamientos latentes no difieren en nada de los pensamientos habituales, a pesar de su modo de transmisión simbólico: para los románticos, al contrario, el contenido del símbolo es diferente del del signo y por eso el símbolo es intraducible.

Si el rasgo constitutivo de los símbolos y por lo tanto de la técnica de interpretación simbólica es su sentido constante y universal, adivinamos que la técnica asociativa se define a su vez por su carácter individual; el individuo en cuestión no es, evidentemente, el intérprete, sino el productor. "La técnica que expondré en las páginas que siguen difiere de las antiguas por el hecho esencial de

que remite el trabajo de interpretación al sujeto mismo que sueña. Tiene en cuenta lo que los elementos del sueño sugieren no al intérprete, sino al soñador" (*IS*, pág. 92). Esta técnica consiste en preguntar al sujeto, no bien ha terminado la narración de su sueño, que diga todo lo que los elementos del sueño evocan en él; las asociaciones así establecidas se consideran la interpretación del sueño. "Invitaremos al sujeto... a dirigir su atención hacia los diferentes elementos del contenido del sueño y a comunicarnos, a medida que se presenten, las asociaciones que esos fragmentos suscitan" (*NC*, pág. 16). "Preguntaremos al sujeto qué lo ha llevado a tener ese sueño y consideraremos su primera respuesta como una explicación" (*IP*, pág. 91). Esta interpretación del sueño contiene, ante todo, una parte de los pensamientos latentes (la otra nos es revelada por el conocimiento de los símbolos) y, en segundo término, una serie de "desarrollos, transiciones y relaciones" (*NC*, pág. 18) que vinculan pensamientos latentes y contenido manifiesto. Esas asociaciones del sujeto, consignadas a un momento particular de su vida, están desprovistas de toda universalidad, como es de esperar. Un simbolizante puede evocar innumerables simbolizados; a la inversa, un simbolizado puede estar designado por infinidad de simbolizantes. "No sólo los elementos del sueño están determinados varias veces por los pensamientos del sueño, sino que cada uno de los pensamientos del sueño está representado en él por varios elementos. Asociaciones de ideas llevan desde un elemento del sueño hasta varios pensamientos, desde un pensamiento hasta varios elementos" (*IS*, pág. 247).

No juzgaré la exactitud del método de Freud (eso corresponde a los especialistas en onirología); me limitaré a señalar su originalidad, que consiste [1] en esta valorización de las asociaciones surgidas en el momento que sigue al relato del sueño y, por lo tanto, en la asimilación de las relaciones por contigüidad del significante y las relaciones

1. Dejo de lado la función cumplida por la transferencia. Cf. más adelante, págs. 444-449.

simbólicas. La explicitación de esta técnica permite, asimismo, comprender mejor el proceso de condensación. Puesto que interpretar es asociar, es obvio que el enunciado simbólico siempre es "condensado": la condensación es un efecto inevitable de la interpretación.

Comprobar que el simbolismo inconsciente, si existe, no se define por sus operaciones es algo que tiene múltiples consecuencias. Sólo destacaré una. Una estrategia interpretativa puede codificar ya sea su punto de llegada (el sentido que quiere descubrirse), ya sea el trayecto que une el texto de partida con el texto de llegada: puede ser o bien "finalista", o bien "operacional". Freud presenta la interpretación psicoanalítica, de acuerdo con sus exigencias científicas, como una estrategia que no prejuzga el sentido final, sino que lo descubre. Ahora bien, ya sabemos que las operaciones interpretativas descritas por Freud son, salvo por la terminología, las de todo simbolismo. Ninguna obligación operacional pesa sobre la interpretación psicoanalítica; no es, pues, la naturaleza de tales operaciones lo que puede explicar los resultados obtenidos. Si el psicoanálisis es realmente una estrategia particular (cosa que creo), sólo puede serlo, al contrario, por una codificación previa de los resultados por obtener. La única definición posible de la interpretación psicoanalítica será: una interpretación que descubre en los objetos analizados un contenido de acuerdo con la doctrina psicoanalítica.

Nos lo prueban, por lo demás, no sólo el análisis de la práctica de Freud, sino también, en ocasiones, sus propias formulaciones teóricas. Hemos visto que Freud estaba consciente de que la relación entre simbolizante (contenido manifiesto) y simbolizado (pensamientos latentes) no difería en nada de la relación entre los dos sentidos de un tropo o los dos términos de una comparación. Pero no de cualquier comparación. Freud escribe: "La esencia de la relación simbólica consiste en una comparación. Pero no basta una comparación cualquiera para que se establezca esa relación. Sospechamos que la comparación requiere determinadas condiciones, sin que podamos decir de qué índole son tales

condiciones. Todo lo que puede servir de comparación con un objeto o un proceso no aparece en el sueño como un símbolo de ese objeto o proceso. Por otro lado, el sueño, lejos de simbolizar sin elección, sólo elige con ese fin ciertos elementos de las ideas latentes del sueño. El simbolismo resulta así limitado por cada lado" (*IP*, pág. 137).

En verdad Freud no se atuvo sólo a esas únicas sospechas, en especial en lo que respecta a la elección de ideas latentes. En *La interpretación de los sueños* pone un límite a la pululación de sentidos, señala un lugar donde se detienen las proyecciones de un sentido al otro: existen simbolizados últimos que a su vez ya no pueden convertirse en simbolizantes. "Con frecuencia el sueño parece tener varias significaciones. No sólo cumple varios deseos, sino que también un sentido, el cumplimiento de un deseo, puede ocultar otros, hasta que llegamos a un deseo de la primera infancia. Y aquí podríamos preguntarnos si en vez de decir 'con frecuencia' no habría que decir 'siempre' " (*IS*, pág. 193). Los deseos de la primera infancia detienen allí el circuito simbólico.

La misma limitación de los sentidos posibles, que hace de la interpretación psicoanalítica una interpretación finalista, reaparecerá en otro texto de Freud. "Los objetos que encuentran en el sueño una representación simbólica son poco abundantes. El cuerpo humano en su conjunto, los padres, hijos, hermanos, hermanas, el nacimiento, la muerte, la desnudez (. . .) La mayor parte de los símbolos en el sueño son símbolos sexuales" (*IP*, págs. 137-138). Así aparece definida la estrategia interpretativa del psicoanalista, una de las más poderosas que existan en nuestra época. Su índole "finalista" es evidente y nos hace pensar involuntariamente en otra gran estrategia finalista: la de la exégesis patrística. Salvo por la sustancia de los términos, ¿la frase anterior no evoca otra contenida en el lejano *Tratado de los principios* de Orígenes? He aquí cómo son caracterizados en esa obra los hermeneutas cristianos: en el momento de la interpretación, "es la doctrina acerca de Dios, es decir, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, la indicada sobre todo

por esos hombres plenos del Espíritu divino; luego son los misterios relativos al Hijo de Dios —cómo el Verbo se hizo carne, por qué motivo vino y llegó a adquirir la forma del esclavo— los cuales, plenos del Espíritu divino, como hemos dicho, ellos nos han dado a conocer" (IV, 2, 7). En un caso como en el otro, la presciencia del sentido que se quiere descubrir es lo que guía la interpretación (lo cual no significa que el psicoanálisis sea una religión).

Podríamos resumir en una frase este largo recorrido a través de los textos de Freud dedicados a la retórica y a la simbólica: el aporte de Freud en esos ámbitos es considerable, pero no siempre consiste en lo que el propio autor imagina ni reside donde sus discípulos lo perciben. No por ello es menos pertinente.

9. LO SIMBOLICO EN SAUSSURE

Es hacia mediados del siglo XIX cuando la glosolalia abandona el ámbito reservado a la religión y entra en el de la medicina. A principios del siglo, el romántico alemán Justinus Kerner aún podía considerar como revelaciones celestiales las secuencias sonoras incomprensibles de la "vidente de Prevorst" [1]. Pero el espíritu positivista no se hará esperar, y a fines del siglo se hablará de "glosolalia" o de "hablar en lenguas" cada vez que una persona enuncia series sonoras, incomprensibles para cualquiera que no sea ella misma, que las considera pertenecientes a una lengua desconocida. La secta religiosa de los irvinghianos en Inglaterra, o los éxtasis místicos colectivos en Suecia, o Pablo, un pastor alemán iluminado (para no hablar de su ilustre homónimo, San Pablo), no serán cualitativamente diferentes para los psicólogos y los médicos del extravagante norteamericano Le Baron (un seudónimo), que cree comunicarse con los faraones egipcios: tanto los unos como los otros imaginan súbitamente que comprenden y hablan una lengua extranjera, mientras que no la conocen fuera de esos estados extáticos [2]. Los lingüistas pronto comprobarán que esas presuntas lenguas nada tienen que ver con los idiomas con los que se identifican y que, en cambio, son el producto "de-

1. *Die Seherin von Prevorst*, Stuttgart-Tübingen, 2a. ed., 1832.
2. Para una visión de conjunto, cf. Jean Bobon, *Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie*, París-Lieja, 1952; W. J. Samarin, *Tongues of men and angels*, Nueva York, 1972.

formado" de las lenguas conocidas por la misma persona en su estado normal. Así Wilhelm Grimm había demostrado que la lengua "divina" de una de las glosolálicas más célebres, Santa Hildegarda, sólo era una mezcla de alemán y latín.

Existe un caso que merece mayor atención que otros por las reacciones que suscitó. Es el de una muchacha llamada con el seudónimo de Hélène Smith que vivió en Ginebra a fines del siglo XIX y principios del XX. Atrae el interés de los psicólogos de la ciudad por sus estados de sonambulismo y mediúmnicos, tema favorito de la psicología de la época. Hélène Smith es un sujeto de observación notable, cooperativo, franco. Nunca ha puesto sus facultades mediúmnicas al servicio de fines lucrativos. Durante sus estados mediúmnicos empieza a "hablar en lenguas"; eso intriga a tal punto a uno de los observadores que publica, poco después, un denso volumen que contiene la minuciosa descripción de su caso: se trata de Théodore Flournoy, profesor de psicología en la Universidad de Ginebra, y su libro se titula *De las Indias al planeta Marte* [1].

En efecto, Hélène Smith vive dos "novelas", como las llama Flournoy: en una de ellas, visita el planeta Marte y se comunica con los seres estelares; en la otra, vive una aventura oriental que en parte ocurre en la India. Flournoy identifica y transcribe dos "idiomas": el marciano y el hindú o sanscritoide. Sus conocimientos de las lenguas hinduizantes son muy limitados y por eso recurre a varios de sus colegas de la Universidad de Ginebra, sobre todo al "eminente orientalista Ferdinand de Saussure" [2]. La acción se desarrolla entre 1895 y 1898.

El análisis de la lengua "hindú" parece apasionar a Saussure hasta un punto difícil de imaginar. Comenta con profundo interés las producciones lingüísticas de Hélène Smith, asiste a las sesiones mediúmnicas y sugiere interpretaciones

1. *Des Indes à la planète Mars*, París-Ginebra, 1900.
2. La expresión es de E. Lombard, *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires*, Lausana, 1910, pág. 62.

posibles de su caso. El capítulo de Flournoy acerca de la lengua hindú está compuesto a medias por extractos de las cartas de Saussure.

El hecho inicial, inexplicable, es que Hélène Smith nunca aprendió una palabra de sánscrito (su honradez no admite dudas: no se trata de una mistificación); ahora bien, su habla hindú se parece mucho al sánscrito. Surge la posibilidad de varias explicaciones: o bien, en una vida anterior, Hélène Smith ha vivido en la India, o bien su alma acude a la India y practica en ella la lengua hindú, mientras el cuerpo permanece ante los profesores de Ginebra. O bien —solución más aceptable para la psicología científica— se apodera por comunicación telepática de los conocimientos de otras personas, aunque entre las que ella conoce no hay nadie que sepa sánscrito, y Saussure asiste por primera vez a una sesión cuando ya hace dos años que han empezado las emisiones glosolálicas. O bien Hélène Smith ha oído a un estudiante de sánscrito en Ginebra cuando repasa en voz alta las conjugaciones en el cuarto vecino, o bien ella misma ha encontrado por casualidad, durante algún paseo, un tratado de sánscrito y lo ha borrado de la memoria. Tal sería la solución más satisfactoria, pero Flournoy no logra autenticarlas.

He aquí los rasgos generales de esta lengua sanscritoide que Saussure describe:

> En cuanto a que todo ello represente sin duda el "sánscrito", debemos responder que *no*. Sólo podemos decir: 1, que es una mezcla de sílabas en medio de las cuales hay sin duda series de ocho a diez sílabas integradas en un fragmento de frase con un sentido (. . .). 2, que las demás sílabas, de aspecto ininteligible, nunca tienen carácter antisánscrito, es decir, no presentan grupos materialmente contrarios o en oposición a la figura general de las palabras sánscritas (pág. 303).

Al mismo tiempo, Saussure destaca una serie de incompatibilidades o de contradicciones. Dos ejemplos:

> Lo más sorprendente, dice, es que madame Simandini [la reencarnación india de Hélène Smith] hablara sánscrito y no prácrito [las mujeres de la India hablan prácrito y no sánscrito]... Ahora bien, el idioma de madame Simandini, si es un sánscrito irreconocible, no es en modo alguno prácrito (pág. 279).

Y al comentar otra de las emisiones de Hélène Smith:

> *Sumina* no recuerda nada; *attamana,* a lo sumo, evoca *âtmânam* (acusativo de *âtmâ*), "alma"; pero me apresuro a aclarar que en el contexto donde figura *attamana* no podría emplear la palabra sánscrita que se le parece, y que sólo significa "alma" en el lenguaje filosófico y en el sentido de alma universal o con otras implicaciones eruditas (pág. 299).

Flournoy cuenta así el último episodio de la intervención de Saussure:

> Ya estaban imprimiéndose las páginas precedentes cuando Saussure tuvo una idea tan amable como ingeniosa. (...) Se avino a componer con destino a ellos [los lectores no sanscritistas] un texto de apariencia latina que con la mayor exactitud posible fuera respecto de la lengua de Tito Livio o de Cicerón lo que el sánscrito de Samandini era respecto del de los brahmanes (pág. 315).

Siguen el texto para-latino en cuestión y sus comentarios. Saussure deduce:

> Dos conclusiones importantes se imponen: 1. El texto no mezcla "dos lenguas". Por poco latinas que sean esas palabras, al menos no se percibe la intervención de una tercera lengua, como sería el griego, el ruso o el inglés (...). 2. Ofrece al mismo tiempo un valor preciso por el hecho de que *no presenta nada contrario al latín,* inclusive en los lugares donde no corresponde a nada por la ausencia de sentido de las

> palabras. Dejemos ahora el latín y volvamos al sánscrito de mademoiselle Smith: tal sánscrito *no contiene nunca la consonante f*. Es un hecho considerable, aunque negativo. La *f* es, en verdad, extraña al sánscrito; ahora bien, en la invención libre, habría veinte posibilidades contra una de crear palabras sánscritas con *f*, ya que esta consonante parece tan legítima como cualquier otra a quien no está prevenido (pág. 316).

La curiosa ausencia de *f* es incomprensible y Flournoy se queda perplejo: ¿cómo explicar que Hélène Smith haya adivinado un rasgo tan específico de la lengua sánscrita sin haber recurrido a los poderes ocultos (puesto que la superchería ha sido descartada desde el comienzo)? ¿Bastaría con hojear un tratado de sánscrito para darse cuenta de ello?

Pero la historia de Hélène Smith y de la *f* ausente no se detiene aquí. No bien aparecida la obra de Fluornoy, cae en manos de otro lingüista, profesor de sánscrito, como Saussure, quien entusiasmado por la curiosa materia lingüística así ofrecida escribe rápidamente un librito que aparecerá al año siguiente: es *El lenguaje marciano*, de Victor Henry [1]. Este opúsculo está consagrado a la interpretación del marciano y no del hindú —puesto que el primero está más representado que el segundo—; por lo demás, Henry se inclina ante la autoridad de su eminente colega, Ferdinand de Saussure, que ha comentado abundantemente los textos sanscritoides. Sólo hay un punto limitado acerca del cual Henry se permitirá una sugerencia: precisamente la falta de la *f*. Pero esta sugerencia arroja una luz sorprendente sobre todo lo que precede:

> Si algún pensamiento general ocupa por completo el subconsciente de mademoiselle Smith en el momento en que conjuga los sonidos del sanscritoide o del marciano, es sin duda el de no hablar "francés": toda su atención debe concentrarse en ese esfuerzo. Ahora bien, la palabra "francés" empieza con una *f* y por

1. *Le langage martien*, París, 1901.

este motivo la *f* debe parecerle la letra "francesa" por excelencia: por eso la evita en lo posible. . . (pág. 23).

La falta de la letra *f* no se explicaría, pues, por un conocimiento sobrenatural del sánscrito, sino por la actitud de mademoiselle Smith ante su lengua natal: la significación de la *f* está fijada según el procedimiento de la acrofonía, bien conocido desde la historia de la escritura. Para descubrirla, basta admitir que la lógica del simbolismo *no es* forzosamente la de la lengua; o más sencillamente: además de la lengua existen otros modos de simbolización que debemos aprender a percibir. *F* simboliza "francés" mediante una relación que no es constitutiva de la lengua concebida como un sistema de signos.

Pero Saussure no admite la diversidad de los sistemas simbólicos. Si ahora volvemos a examinar sus comentarios, advertimos que ante un problema aparentemente insoluble, está más dispuesto a admitir lo sobrenatural (las transmigraciones del alma de Hélène Smith) que a modificar su método de conocimiento en lo que se refiere a los principios del funcionamiento del símbolo. En vez de referir esos enunciados sanscritoides al francés (pues es evidente que Hélène Smith no conoce el sánscrito), se encierra en una lógica del verosímil referencial: ¿por qué esa lengua se parece al sánscrito, cuando las mujeres deben hablar prácrito (como si mademoiselle Smith, alias madame Simandini, asistiera en verdad a las ceremonias que describe, anteriores en decenas de siglos y alejadas por millares de kilómetros)? ¿Por qué utiliza palabras filosóficas en un contexto cotidiano? Incapaz de detenerse en la relación simbólica misma, Saussure sólo repara en el contexto referencial (lo cual es tanto más paradójico, puesto que —a menos que se admitan las transmigraciones del alma— tal contexto es puramente imaginario). La censura respecto del símbolo se revela más fuerte que la censura científica corriente, que excluye lo sobrenatural. Flournoy va en la misma dirección cuando convoca a Saussure a una sesión para asegurar la buena transcripción del sanscritoide: "Saussure, infinitamente más capaz que nosotros. . . de distinguir los sonidos hindúes. . ."

(pág. 301). Pero para que haya "sonidos hindúes" es preciso que Hélène Smith haya visitado la India, cosa que no ha hecho en esta vida... Tanto uno como otro han admitido implícitamente la versión sobrenatural de los acontecimientos, por profesores que sean, y por añadidura en Ginebra: y ello para no admitir la existencia de una lógica del simbolismo distinta de la del lenguaje confundida con la de la razón. Una "audición" (analítica) habría reemplazado con ventaja el oído experto del sanscritista.

El hecho es tanto más curioso cuanto que en ese libro se habla sin cesar del *subconsciente* (y Flournoy cita con aprobación los *Estudios sobre la histeria* de Breuer y Freud). Saussure, por su parte, no está lejos de la solución: comete un lapsus significativo al presentar su latinoide: escribe que "el texto no mezcla *dos* lenguas" y en seguida agrega que "no se percibe la intervención de una *tercera* lengua, como sería el griego, el ruso o el inglés". Las dos lenguas se han vuelto tres por la adición de la lengua materna, el francés, que significativamente no figura entre las lenguas citadas como ejemplos posibles. Y en otro momento:

> Supongamos que madame Simandini quiera decir esta frase: *Os bendigo en nombre de Ganapati.* Situada en el estado sivrukiano, lo único que no se le ocurre es enunciar, o más bien *pronunciar* eso en palabras francesas que conservan el tema o el sustrato de lo que dirá; y la ley a la cual obedece su espíritu es que cada una de esas palabras familiares esté reemplazada por otra de aspecto exótico. Poco importa cómo: ante todo es preciso que el sustituto no tenga aspecto francés ante los ojos de ella misma... (págs. 304-305).

Saussure está, pues, muy cerca de una solución que no encuentra. Como después ocurrirá tantas otras veces, presiente el camino pero no sabe superar los límites de sus premisas y se detendrá ante el umbral del descubrimiento.

Volvamos ahora a otra lengua de Hélène Smith: el marciano.

Los enunciados en marciano son más que los hindúes. Hélène Smith, por otra parte, traduce literalmente cada uno de ellos poco tiempo después de producirlos. En el libro de Flournoy está la transcripción completa de ellos. Este autor ya inicia el trabajo de interpretación optando rápidamente por una hipótesis básica: "el marciano sólo es para mí un disfraz infantil del francés" (pág. 223). Para sostener esta opinión, Flournoy se basa ante todo en las propiedades fónicas y gráficas: "La fonética marciana es sólo una reproducción incompleta de la fonética francesa" (pág. 227). ¿La escritura? "También en este caso nos encontramos con una imitación empobrecida de nuestro sistema de escritura" (pág. 228). En segundo término, y en este caso es preciso rendirse ante la evidencia, Flournoy se basa en el sistema morfoléxico, en particular en el hecho de que los homónimos franceses son también homónimos en marciano:

> En todo momento el marciano traduce la palabra francesa dejándose guiar por analogías auditivas, sin tener en cuenta el sentido verdadero, de manera que es sorprendente encontrar en el idioma del planeta Marte las mismas particularidades de homonimia que entre nosotros (pág. 233).

Así, la preposición *à* y el verbo *a* se dan mediante la misma palabra *e;* otro tanto ocurre con *si, le, de, te,* etc. Pero lo que se resiste al análisis es el léxico marciano mismo: Flournoy lo encuentra perfectamente arbitrario:

El libro de Victor Henry sobre *El lenguaje marciano* está dedicado a descifrar ese léxico, o más exactamente, su modo de producción. Debemos recordar que cinco años antes, el mismo Victor Henry había publicado una obra de lingüística general titulada *Antinomias lingüísticas* [1], rica de ideas nuevas y audaces, y cuyo tercer capítulo tiene cierta pertinencia con las cuestiones que nos preocupan. Ese capítulo trata sobre el carácter consciente o inconsciente del lenguaje; es esa una antinomia que Henry "resuelve" de la

1. *Antinomies linguistiques*, París, 1896.

siguiente manera: "El lenguaje es el producto de la actividad inconsciente de un sujeto consciente" (pág. 65); o bien: "Si el lenguaje es un hecho consciente, los procedimientos del lenguaje son inconscientes" (pág. 78). Como ejemplos de los procedimientos inconscientes figuran, entre otros, los lapsus, las contaminaciones de varias palabras o frases, la etimología popular, la transferencia de sentido por medio de tropos, etc.

Esta idea servirá de base para el estudio del lenguaje marciano, puesto que Henry supone que Hélène Smith ha empleado inconscientemente, en la creación de la lengua marciana, los procedimientos mismos del lenguaje en general: "El lenguaje creado por una glosolalia debe reproducir y permitirnos aprehender, con la nitidez que resulta de la observación directa, los procedimientos inconscientes y subconscientes del lenguaje normal..." (pág. V). Algunas rutas mentales no existen para la conciencia despierta; de ello no puede deducirse que un sujeto cualquiera no pueda seguirlas, pues dispone también de un yo subconsciente o inconsciente. El otro lugar donde el subconsciente se manifiesta espontáneamente (fuera de la creación lingüística) es el sueño; y Henry justifica constantemente su proceso por medio de referencias a la lógica del sueño: "La lógica del sueño no es la del hombre despierto y plenamente consciente" (pág. 23). "La lógica del sueño es más audaz y más vaga que la de un sujeto despierto" (pág. 48). Así vemos cómo aparece esa otra lógica cuya existencia Saussure se negaba a reconocer.

Los procedimientos empleados por Henry serán familiares a todo especialista en etimología (o, en general, en retórica, ya que los procedimientos de derivación etimológica sólo son, como lo hemos visto, una proyección en la historia de la matriz trópica). En el plano del significante, se observa la adición, la supresión y la permutación (metátesis). En el plano del significado, del que nos ocuparemos más, aparecen los tropos fundamentales [2]. He aquí, para empe-

2. Sigo la terminología propuesta por Jacques Dubois y otros, *Rhétorique générale*, París, 1970.

zar, algunas sinécdoques: *miza,* derivado del francés *maison,* significa en marciano "pabellón móvil" (sinécdoque material particularizante); *chéké,* del francés *chèque,* significa "papel" (sinécdoque conceptual generalizante); *épizi,* del francés *épine,* significa "(el color) rosa" (doble sinécdoque: la espina por la rosa, por sinécdoque material particularizante, y la rosa por el color, por sinécdoque conceptal particularizante). He aquí algunas metonimias: *zati,* del francés *myosotis,* significa "recuerdo" (el signo por la cosa); *chiré,* del francés *chéri,* significa *"hijo"* (la cualidad por la cosa); *ziné,* del francés *Chine,* significa "porcelana" (el lugar de origen por la cosa). He aquí una antifrase: *abadá,* del francés *abondant,* significa "poco"...

Otros procedimientos ofrecen más interés por la complejidad de las operaciones que revelan. Así las contaminaciones (palabras-maletas): la palabra marciana *midée,* contracción de *misère* y de *hideux,* significa "fea"; *forimé,* de *forme* y de *firme,* quiere decir "señales (de escritura)". Otro tanto ocurre con los juegos de palabras plurilingües (Henry se basa sin cesar en los conocimientos —por parciales que sean— de las lenguas alemana y magiar que posee Hélène Smith). Así, la palabra marciana *nazère* proviene en su opinión de la palabra *Nase,* que significa en alemán "nariz" y también "trompa (de elefante)"; en marciano significa la primera persona del singular del verbo *tromper* (engañar): *(je) trompe.* La homonimia francesa de ambas palabras permite designar la una por el equivalente alemán de la otra (procedimiento igualmente difundido en la historia de las escrituras bajo el nombre de *rebus* (acertijo). O bien la palabra marciana *tiziné* provendría del magiar *tiz,* que significa "diez (dedos)"; ahora bien, diez dedos son las "dos manos" y *tiziné* significa en marciano "mañana" *(demain).*

Este último ejemplo nos aproxima a las interpretaciones que Freud hacía de los sueños de los enfermos; los dos que citamos a continuación, transformaciones multilingües, testimonian una acrobacia mental que es difícil autenticar. El nombre propio *Esenale,* en la novela marciana, responde sin duda al de una persona que vivió en la tierra, un cierto

Alexis; pero ¿cómo se pasó de Alexis a Esenale? La serie —*al*— permaneció intacta, pasando del principio del primer nombre al final del segundo; *exis* recuerda la palabra magiar *csacsi,* que significa "asno", palabra que en alemán se dice *Esel;* la *l* se convierte en *n* por disimilación y *Al-exis* se convierte en *Esenale.* Ultimo ejemplo: la palabra marciana *érédutè* significa "solitario". He aquí cómo se produce el paso. Descompongamos ante todo *érédutè* en *éréd-* (que da por metátesis *Erde,* en alemán "tierra"), —*ut*—, el nombre de la nota "sol" [1], y —*é*—, que se convierte en la vocal vecina *i, sol-i-terre* produce *solitario* (fr. *solitaire*)... Henry llega a demostrar de esta manera el proceso de creación de la casi totalidad de los términos que constituyen el léxico de la lengua marciana.

Así como Freud decía que lo había aprendido todo de sus histéricos, ya no sabemos qué admirar aquí: si el ingenio de Victor Henry o el del "yo subconsciente" de Hélène Smith. Sin embargo, es evidente que si bien pueden establecerse vínculos (notables a causa de la coincidencia cronológica), en las páginas de Henry sólo *merodea* un espíritu freudiano que nunca llega a habitarlas del todo. Una primera ocasión de encaminar la nueva lingüística en el rumbo del simbolismo (y así de abrirla al psicoanálisis naciente) se ha desperdiciado. Habrá que esperar decenios antes que vuelva a presentarse la ocasión: *El lenguaje marciano* no tiene el menor influjo sobre la evolución de la ciencia.

La conclusión a que llega Victor Henry es al menos clara: las palabras "inventadas" y "desprovistas de sentido" derivan de otras palabras; la lengua del glosolálico es una lengua "motivada". Victor Henry escribe:

> Quien se esforzara constantemente en crear un lenguaje *que no se pareciera* a nada no podría escapar de la fatalidad de incluir y dejar adivinar en él el juego de ciertos órganos secretos que en el yo subconsciente concuerdan en la elaboración mecánica del lenguaje humano (pág. 7).

1. Pero *ut* quiere decir *do,* y no *sol*... ¿Se trata de un olvido de Henry o de una confusión en la mente de Hélène Smith?

Y también:

> Aunque lo quisiera, el hombre no podría inventar una lengua: habla sólo con sus recuerdos, inmediatos, mediatos o atávicos (pág. 140).

Habría que agregar de inmediato que la ausencia de toda interpretación no es imposible; también se encuentra esta variante, realizada en un momento de la vida de Hélène Smith. Al advertir que se identifican las estructuras del francés a través de sus frases en marciano, Hélène Smith pasa a otra "lengua" descubierta por ella, que Flournoy llama el "ultramarciano". Esta última no se presta visiblemente a la interpretación, pero ese es, precisamente, su sentido: ser ininteligible. Parafraseando a Jakobson, podríamos decir que los neologismos del glosolálico son lingüísticos o antilingüísticos, pero nunca a-lingüísticos.

Otro rasgo de la producción de los glosolálicos ha llamado la atención de casi todos los observadores: es la abundancia de aliteraciones y de figuras rítmicas. Como tantas veces antes y después, este otro procedimiento del pensamiento simbólico se considera un rasgo atávico (o en el mejor de los casos, poético). Flournoy observa el "frecuente empleo de la aliteración, de la asonancia, de la rima" (pág. 240) y relaciona este hecho con la poesía. Henry hace lo mismo ("como en todas las lenguas primitivas", escribe) y habla de ese "subconsciente que hace malas rimas de buena gana" (pág. 34). Lombard escribe que "la propensión a versificar es muy marcada en los glosolálicos, como en general en los profetas y los videntes. Es un nuevo rasgo regresivo, si es cierto que en todas las literaturas del mundo la poesía apareció antes que la prosa" (pág. 140). Podemos deducir de ello que un sistema simbólico como el discurso del glosolálico refuerza, en comparación con la lengua, la "sintaxis", entendida en el sentido amplio (es decir, la relación de los elementos constitutivos entre sí), con frecuencia a expensas de la "semántica" (la relación de los elementos con lo que designan).

El primer contacto de Saussure con lo simbólico arroja, pues, un fracaso como saldo. Si lo he expuesto en detalle es porque, que yo sepa, hasta ahora ha pasado inadvertido; pero también porque prefigura singularmente las relaciones de Saussure con los hechos simbólicos hasta el final de su carrera. No se trata de reprochárselo, siquiera retrospectivamente; el estado de borrador en que quedaron *todas* las investigaciones de Saussure, a partir de esta época, demuestra hasta qué punto él mismo estaba insatisfecho de los resultados obtenidos. Pero los estancamientos de Saussure tienen un valor ejemplar: anuncian los de gran parte de la lingüística moderna.

Aunque fechar los manuscritos de Saussure es tarea difícil, parece que el primer grupo en que debemos detenernos es el de los estudios sobre los paragramas, entre 1906 y 1909 [1]. A decir verdad, lo que nos interesa en esos textos es ante todo la falta de toda problemática relacionada con las dimensiones simbólicas del lenguaje (ausencia tanto más asombrosa cuanto que se trata de análisis de hechos poéticos. Saussure se sitúa en la perspectiva de un "formalismo" extremo, si puede llamarse así la exclusiva atención acordada a los fenómenos "sintácticos"). Lo que importa es la configuración formada por elementos del significante ("acoplamientos", "dífonos", "maniquíes", o bien lo que llama "paráfrasis fónica": todas variantes de la paronomasia), nunca las relaciones de evocación o de sugestión simbólica. Si la palabra que es objeto de la "paráfrasis fónica" está ausente del verso, Saussure llega a preocuparse de tales relaciones de evocación; pero en seguida reduce su espesor semántico a cero: los sonidos "aluden" no a un sentido (y menos aún, como lo hubiesen querido los románticos, a una infinidad de sentidos), sino tan sólo a un *nombre* (la palabra está reducida a su significante: los "temas" que Saussure busca y descubre en los versos védicos, griegos y latinos, son ante todo nombres propios).

1. Publicados parcialmente por J. Starobinski con el título de *Les Mots sous les mots*, París, 1971.

En un segundo grupo de borradores que aparentemente datan de 1909-1910 [1] y que están dedicados al estudio de los *Nibelungen* y otras leyendas, el símbolo ocupa un lugar más importante. Pero casi siempre Saussure sólo habla de símbolos para afirmar que esas leyendas carecen de ellos; lo que el lector moderno considera como tal es sólo una proyección injustificada de sus propios hábitos de lectura. Con más exactitud, esos textos antiguos se han vuelto "simbólicos" a fuerza de deformaciones: son las lagunas, los olvidos, los errores de transmisión los que inducen al lector moderno a la interpretación simbólica.

> Un autor épico y aun histórico cuenta la batalla de dos ejércitos y, entre otros, el combate de los jefes. Pronto ya no se trata más que de jefes. Entonces el duelo del jefe A con el jefe B se vuelve (inevitablemente) simbólico, puesto que ese combate singular representa todo el resultado de la batalla (. . .). La reducción de la batalla a un duelo es un hecho natural de transmisión semiológica, producida por una duración entre los relatos, y el símbolo sólo existe, pues, en la imaginación del crítico que acude después y juzga mal (pág. 30).

O bien:

> Creeríamos que hay *símbolo,* cuando es un simple error de transmisión en cuanto a las palabras que tenían sentido directo al principio. Las creaciones simbólicas existen, pero son el producto de erores naturales de transmisión (pág. 31). Es admisible un símbolo que se explica como algo que no ha sido al principio un símbolo. (. . .) La interpretación simbólica sólo reside en el crítico (. . .). Tanto para quien escucha lo que se le recita inmediatamente como para el rapsoda que lo ha recogido sin variantes de su prede-

1. D'Arco Silvio Avalle publicó extractos con el título de "La semiología de la narratividad en Saussure", en *Essais de la Théorie du texte,* París, 1973.

> cesor, es la pura verdad que Hagen haya arrojado el tesoro en el Rhin y *por consiguiente* no hay allí ningún símbolo, como *tampoco* lo había al principio *(ibid.)*.

Si el símbolo sólo existe para quien "juzga mal" o no existe en modo alguno, Saussure necesita para identificarlo una categoría que habría podido encontrar en San Agustín: la de lo intencional (pero San Agustín reconoce, por su parte, la existencia de signos no intencionales junto a los signos intencionales). Para Saussure, de acuerdo con la perspectiva psicológica en que se sitúa, la intencionalidad es un rasgo constitutivo del símbolo; ahora bien, está ausente de las leyendas en cuestión, por más que sean "simbólicas" para el lector de hoy.

> En ningún momento existió en esa época ninguna *intención* de *símbolo* (pág. 30). Las creaciones simbólicas son siempre *involuntarias* (ibid.). Los símbolos nunca son otra cosa (como toda especie de signo) que el resultado de una evolución que ha creado una relación involuntaria entre las cosas: no se inventan ni se imponen de inmediato (pág. 31).

Puesto que no son intencionales, la existencia de los símbolos es algo difícil.

Es cierto que en esos mismos cuadernos hay otra nota que reserva a los símbolos un lugar más importante y que proclama la necesidad de una *semiología*. Pero la palabra "símbolo" está empleada aquí en el sentido de *signo:*

> —La leyenda se compone de una serie de símbolos en un sentido que debe precisarse.
>
> —Esos símbolos, sin que lo supongan, están sometidos a las mismas vicisitudes y a las mismas leyes que todas las demás series de símbolos, por ejemplo los símbolos que son las palabras de la lengua.
>
> —Forman todos parte de la *semiología* (pág. 28).

Ese "sentido que debe precisarse" puede descubrirse en los cursos de lingüística general dados por Saussure entre 1907 y 1911, de los cuales, por desgracia, sólo disponemos de notas —ni siquiera borradores— a menudo divergentes, tomadas por los alumnos [1]. En los cursos el término general será, sistemáticamente, *signo; símbolo* tendrá el sentido de signo motivado; salvo por los términos, encontramos una oposición ya familiar en Port-Royal, Dubos, Lessing, etc. Por ejemplo:

> 1131.2. Los signos de la lengua son totalmente arbitrarios mientras que en ciertos actos de cortesía (...) abandonarán ese carácter arbitrario para aproximarse al símbolo. (...) 1137.2. El símbolo tiene la característica de nunca ser totalmente arbitrario; el símbolo no es vacío. Hay en el símbolo un rudimento de vínculo entre idea y signo. 1138.2. Balanza, símbolo de la justicia.

El "signo" de Saussure es lo que Ast, o a veces Goethe, llamaban *alegoría,* oponiéndola como él al *símbolo.*

Sin embargo, sabemos que lo arbitrario no es para Saussure un rasgo suplementario del signo, sino su característica fundamental: el signo arbitrario es el signo por excelencia. Este postulado tiene implicaciones importantes que conciernen al lugar que los símbolos ocupan en el ámbito de la futura semiología: un lugar que, forzosamente, es de los más reducidos. El *Curso* editado por Bally y Sechehaye es, en este sentido, particularmente terminante: afirma que todos los signos deben comprenderse según el modelo del signo lingüístico y que toda la semiología debe calcarse de la lingüística.

---

1. R. Engler editó esas notas en los *Cours de linguistique générale,* edición crítica, Wiesbaden, 1967, fasc. 1 y 2 (en cuanto a lo que nos concierne). Las referencias a esta edición se componen de un primer número que remite al número de la frase, y de un segundo número que indica el cuaderno de notas utilizado (correspondiente al número de columna en la edición de Engler).

Se puede, pues, decir que los signos enteramente arbitrarios son los que mejor realizan el ideal del procedimiento semiológico; por eso la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido, la lingüística puede erigirse en el modelo general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular [1].

La lección de los manuscritos es más moderada; la proposición "por eso la lengua... es también el más característico" no tiene en ellos ninguna base; un solo alumno (Riedlinger) anota la última proposición, y en particular la expresión "modelo general de toda la semiología"; la formulación más común es ésta: "276.4. Sólo la lengua es un sistema de signos, pero es el más importante." Por lo demás, Riedlinger anota una restricción que omiten Bally y Sechehaye: "290.2. Pero de entrada es preciso decir que la lengua ocupará el compartimiento principal de esta ciencia [la semiología]; será el modelo general. Pero ello será *por casualidad* [el subrayado es mío]: teóricamente, la lengua será sólo *un* caso particular."

Los editores, por lo tanto, endurecieron el pensamiento de Saussure; pero no lo traicionaron. Ahora bien, tal afirmación significa claramente que no había lugar para los símbolos en la semiología; ésta admite signos que no sean lingüísticos sólo en la medida en que no se distinguen en nada de los lingüísticos. Más vasta en extensión, la semiología coincide exactamente con la lingüística en su comprensión. Saussure puede decir, pues: "1128.2. Cuando la semiología se organice, deberá comprobar si los sistemas no arbitrarios también serán competencia suya. 1129.2. En todo caso, se ocupará en especial de los sistemas arbitrarios." La cuestión queda abierta, como lo advirtieron los editores del *Curso,* quienes al margen del manuscrito que establecen intercambian estas réplicas: "288.6. *A.S.* ¿La semiolo-

1. *Cours de linguistique générale*, París, 1962, pág. 101; trad. esp. de Amado Alonso, Buenos Aires, 1945, pág. 131.

gía estudia los signos y los símbolos? *Ch. B.* De Saussure responde en alguna parte: ¡habrá que verlo!"

No sólo los símbolos no lingüísticos no merecen tener lugar en la semiología, sino que también los aspectos simbólicos del signo lingüístico se dejarán de lado: Saussure considera como símbolos en la lengua la onomatopeya y la interjección ("la exclamación"), pero nunca los tropos o las alusiones (es cierto que éstos sólo existen en lo que Saussure llama "el habla", no en "la lengua"). Un Lessing tenía muchas más cosas que enseñarnos en este sentido. La única sugerencia que podía llevarnos a una verdadera tipología de los signos queda trunca; en las notas leemos: "276.2. En la lengua, [los signos] evocan *directamente* las ideas..." "276.5. Casi todas las instituciones, podríamos decir, tienen signos como fundamento, pero estos signos no evocan directamente las cosas." Esta oposición entre directo e indirecto no sólo no será retomada ni explicitada, sino que sólo reaparece en la confrontación de dos versiones de las mismas palabras de Saussure (ningún alumno ha anotado las dos frases a la vez).

La obra de Saussure se nos muestra ahora notablemente homogénea en su rechazo de los hechos simbólicos. En la correspondencia con Flournoy, Saussure los ignora pura y simplemente, lo cual hace fracasar sus intentos de explicar el lenguaje de Hélène Smith. En las investigaciones sobre los anagramas, sólo atiende a los hechos de repetición, no a los de evocación; cuando está obligado a hacerlo, se contenta con identificar una palabra, con gran frecuencia un nombre propio, que no abre ninguna perspectiva simbólica. En los estudios sobre los *Nibelungen,* sólo reconoce símbolos para atribuirles lecturas erróneas: puesto que no son intencionales, los símbolos no existen. Por fin, en sus cursos de lingüística general concibe la existencia de la semiología y, por lo tanto, de signos no lingüísticos; pero en seguida limita esa afirmación indicando que la semiología se dedica a una sola especie de signos: los que son arbitrarios, como los signos lingüísticos. En Saussure no hay lugar para lo simbólico.

Es curioso que los resultados de la crisis romántica apenas se hagan sentir, hacia 1900, en las ciencias humanas: en su condena, explícita o implícita, del símbolo, en su concepción misma de lo que es símbolo, Saussure, Lévy-Bruhl y el propio Freud son —aunque en diferente medida y en aspectos desigualmente importantes de su pensamiento— neoclásicos, más que románticos, contemporáneos de Condillac, más que nietos de Moritz, Goethe o Schlegel. Saussure es romántico cuando asigna una importancia particular al sistema o en su rechazo a explicar el sentido mediante una relación con el referente externo; deja de serlo cuando revela una sordera simbólica.

10. LA POETICA DE JAKOBSON

Cuando se intenta abarcar una poética en una visión de conjunto, surge una primera pregunta: ¿qué es la literatura? En todas las obras de Jakobson están presentes esta pregunta y su respuesta. A tal punto que uno de sus estudios lleva como título: *¿Qué es la poesía?* La respuesta, con leves variantes terminológicas, es asombrosamente estable. En 1919 Jakobson escribe [1]:

> Califico de momento único y esencial de la poesía ese objetivo de la expresión, de la masa verbal... La poesía no es otra cosa que *un enunciado que tiene como objetivo la expresión* (*QP*, pág. 123, 124).

En 1933:

> El contenido de la noción de *poesía* es inestable y varía en el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad,* como lo destacaron los Formalistas, es un elemento *sui generis*... Pero ¿cómo se manifiesta la poeticidad? En el hecho de que la palabra se siente como palabra y no como simple reemplazo del objeto nombrado ni como estallido de emoción (*QP*, págs. 123, 124).

1. Las referencias a los textos de Jakobson remiten, salvo indicación contraria, a los textos recogidos en *Essais de linguistique générale*, París, 1963 [trad. esp., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1974], mencionados con la sigla *ELG*, y en *Questions de poétique*, París, 1973 (sigla: *QP*).

En 1960:

> La orientación *(Einstellung)* hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función *poética* del lenguaje (*ELG,* pág. 218; trad. esp., pág. 358).

El empleo poético del lenguaje se distingue de los demás usos por el hecho de que el lenguaje es percibido en sí mismo y no como mediador transparente y transitivo de "otra cosa". El término así definido es, en 1919, la *poesía;* después será lo *poético* (la función poética), es decir, la categoría abstracta que se aprehende a través del fenómeno perceptible. Pero la definición misma no ha cambiado. El lenguaje poético es un lenguaje autotélico.

¿De dónde proviene esta definición? Un texto reciente de Jakobson confirma la respuesta que podría dar a esa pregunta un lector de los capítulos precedentes. Jakobson se pregunta qué influencias pesaron sobre él y escribe:

> Pero ya mucho antes [de 1915, año en que lee a Husserl], hacia 1912 [es decir, a los dieciséis años], como alumno de liceo que había elegido resueltamente el lenguaje y la poesía como objeto de sus futuras investigaciones, di con las obras de Novalis y quedé fascinado al descubrir en él, así como en Mallarmé, la unión inseparable del gran poeta con el profundo teórico del lenguaje. (...) La escuela llamada del Formalismo ruso vivía su período de germinación antes de la primera guerra mundial. La discutida noción de *auto-regulación* [*Selbstgesetzmässigkeit*] *de la forma,* para hablar como el poeta, sufrió una evolución en ese movimiento, desde las primeras actitudes mecanicistas hasta una concepción auténticamente dialéctica. Esta última ya encontraba en Novalis, en su célebre "Monólogo", una incitación plenamente sintética, que desde el principio me había asombrado y hechizado... [1]

---

1. *Form und Sinn,* Münich, 1974, págs. 176-177.

Novalis y Mallarmé son, en efecto, dos nombres que aparecen desde los primeros textos de Jakobson. La segunda fuente, por lo demás, se origina en la primera, aunque la filiación sea indirecta: Mallarmé vive después de Baudelaire, que admira a Poe, el cual absorbe a Coleridge, cuyos escritos teóricos son una suma de la doctrina de los románticos alemanes y, por lo tanto, de Novalis... Mallarmé presenta a sus lectores franceses (o rusos) una síntesis de las ideas románticas sobre la poesía, ideas que no habían encontrado eco en lo que se llama el romanticismo en Francia. Y, en efecto, no es difícil reconocer en la definición jakobsoniana de la poesía la idea romántica de la intransitividad, expresada por Novalis, como por sus amigos, en el "Monólogo" y en otros fragmentos. Es Novalis y no Jakobson quien define la poesía como una "expresión por la expresión"... Y no es grande la distancia entre la *Selbstsprache*, autolengua, de Novalis y la *samovitaja rech'*, discurso autónomo, de Khlebnikov, ese otro intermediario entre Novalis (o Mallarmé) y Jakobson.

Jakobson y los Formalistas rusos no son los únicos, en nuestros días, que defienden la definición romántica. Olvidada durante un siglo, se convierte desde principios del siglo XX en el lema de todas las escuelas poéticas de vanguardia (aunque éstas se vuelvan contra lo que llaman el romanticismo). Sólo recordaré aquí otro testimonio, el de Sartre. Después de declarar que "nadie se preguntó nunca" "que es escribir", reformula así el *topos* romántico:

> Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. (...) El poeta se ha retirado súbitamente del lenguaje-instrumento; ha elegido para siempre la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Pues la ambigüedad del signo supone que sea posible atravesarlo, según nuestro antojo, como un vidrio y seguir a través de él la cosa significada, o bien volver nuestra mirada hacia su *realidad* y considerarlo como objeto [1].

1. *Qu'est-ce que la littérature?*, París, 1969 (col. "Idées"), págs. 16, 17.

Con frecuencia se ha querido confundir la concepción formalista de la poesía con la doctrina del arte por el arte. Que ambas tienen un origen común (llamado aquí "el romanticismo alemán") es evidente: el vínculo es explícito en Jakobson; en cuanto a las primeras formulaciones de la idea del arte por el arte, sólo son, como lo sabemos, un eco francés de las ideas alemanas: el de Benjamin Constant, después de una conversación con Schiller en 1804; el de Victor Cousin, después de una visita a Solger en 1817. Pero las diferencias son igualmente importantes: en el primer caso, se trata de la función del lenguaje en la literatura (o del sonido en la música, etc.); en el segundo, de la función de la literatura, o del arte, en la vida social. Jakobson tendrá, pues, motivos para protestar contra las acusaciones abusivas:

> Ni Tinianov, ni Mukarovski, ni Shlovski, ni yo predicamos que el arte se basta a sí mismo; al contrario, mostramos que el arte es una parte del edificio social, un componente en correlación con los demás... (*QP*, pág. 123).

La función social de la poesía, que le preocupará especialmente (en *¿Qué es la poesía?*, por ejemplo), es la misma que resume el precepto de Mallarmé: "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu..." Jakobson dirá:

> La poesía nos protege contra la herrumbre que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebelión y la reconciliación, de la fe y la negación. El número de los ciudadanos de la República de Checoslovaquia que han leído, por ejemplo, los versos de Nezval no es muy elevado. En la medida en que los hayan leído y aceptado, sin quererlo, bromearán con un amigo, insultarán a un adversario, expresarán su emoción, declararán y vivirán su amor, hablarán de política, de una manera algo diferente [1]... (*QP*, página 125).

---

1. Desarrollo paralelo en Eliot, diez años después: "Podríamos afirmar que el poeta como poeta sólo indirectamente tiene

Al mismo tiempo, la reflexión de Jakobson acerca de este punto no permanece inmóvil y su evolución es instructiva. En 1919, el rechazo total de la representación, de la relación entre las palabras y lo que designan es, si no la norma de toda poesía, al menos su ideal. "La poesía es indiferente al objeto del enunciado". "Lo que Husserl llama *dinglicher Bezug* está ausente" (*OP*, págs. 14, 21). En 1921, dedica un estudio integral al "realismo en el arte", denunciando la polisemia del término, pero sin resolver la existencia o no existencia de una relación de representación. Diez años después, disociando lo poético de la poesía, la ve como una "estructura compleja" cuyo autotelismo poético no es más que uno de sus componentes. En el estudio dedicado a Pasternak, considera que "la tendencia a la supresión de los objetos" es propia sólo de determinadas escuelas poéticas, tal como el Futurismo ruso ("Hemos comprobado en la poesía de Pasternak y de los poetas de su generación una tendencia a llevar a un grado extremo la emancipación del signo con relación a su objeto" (*QP*, pág. 143). Finalmente, en 1960, escribe: "La supremacía de la función poética sobre la función referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua" (*ELG*, pág. 238). Así habrá quedado cubierto, en unos cuarenta años, el trayecto íntegro de la estética romántica.

Para superar la doctrina del autotelismo puro, Jakobson (solidario en esto de los demás Formalistas) indica dos direcciones principales. La primera es el estudio de la *motivación:* "a veces se llama realismo la motivación consecuente, la justificación de las construcciones poéticas" (*QP*, pág. 38); se estudiará, pues, no la "realidad" que la literatura designa,

---

una obligación frente a su pueblo; su obligación directa es con su *lengua*: conservarla primero, y ampliarla y perfeccionarla en segundo término. (...) a la larga la poesía transforma el habla, la sensibilidad, la vida de todos los miembros de una sociedad, transforma a todos los miembros de la comunidad, al pueblo entero, lean o no poesía, gusten o no de ella" etc. ("La función social de la poesía", *Sobre la poesía y los poetas*, trad. esp., Buenos Aires, SUR, 1957.

sino los medios por los cuales el texto nos da la impresión de hacerlo. Su verosimilitud más que su verdad.

En segundo término, se extenderá el análisis de los elementos no significativos (sonidos, prosodia, formas gramaticales) a lo *semántico*, a la "estructura temática"; una vez más, no es la "realidad" como tal el objeto del análisis, sino su modo de presentación en el texto. El modelo desigual de este tipo de trabajo es siempre el que ofrecen las *Notas sobre la prosa del poeta Pasternak*, donde Jakobson logra la verdadera proeza de englobar en la misma "figura" no sólo el juego retórico y las configuraciones semánticas o narrativas ("Tomando como punto de partida las particularidades estructurales fundamentales de su poética, hemos intentado deducir de ellas la temática de Pasternak y de Maiakovski", *QP*, pág. 141), sino también la biografía *poética* (por oposición a la anecdótica) del escritor: "Al tomar de ese modo como punto de partida la estructura semántica de la poesía de Maiakovski, hemos podido deducir de ella su verdadero libreto y descubrir el núcleo central de la biografía de ese poeta" (*QP*, pág. 133).

Pero la única diferencia entre Novalis (o Sartre) y Jakobson no es que los primeros definen la poesía como puro autotelismo del lenguaje, mientras que el segundo permite entrever la interacción de estos dos componentes: imitación y juego. Hay más: el discurso poético o profético de Novalis, el discurso panfletario de Sartre son cualitativamente distintos del discurso *científico* de Jakobson. Quizá haya un gran parecido entre las fórmulas de Novalis o Sartre y de Jakobson, cuando se las extrae de su contexto. Pero la desemejanza se muestra muy importante cuando se analiza el empleo que se les ha dado. El sentido es semejante, pero no la función. Lo que interesa a Jakobson no es enunciar revelaciones o denunciar a sus adversarios, sino echar las bases a partir de las cuales será posible la descripción, el *conocimiento* de los hechos literarios particulares.

Ya en su primer texto sobre la literatura Jakobson escribe:

> El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaridad... Si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el *procedimiento* como su "personaje" único (*QP*, pág. 15).

Y cincuenta años después, en la "Posdata" a sus *Cuestiones de poética:*

> La literaridad *(literaturnost')*, o sea la transformación del habla en obra poética, y el sistema de procedimientos que realizan esa transformación: tal es el tema que el lingüista desarrolla en su análisis de la poesía (*QP*, pág. 486).

El objeto de la ciencia no es ni ha sido nunca un objeto real, tomado como tal en sí mismo; por lo tanto, en el caso de los estudios literarios no son las obras literarias mismas (así como los "cuerpos" no lo son para la física, la química o la geometría). Tal objeto sólo puede construirse: está hecho de categorías abstractas que uno u otro punto de vista permite identificar en el objeto real, y de las leyes de su observación. El discurso científico debe dar cuenta de los hechos observados pero *su objetivo* no es la descripción de los hechos en sí mismos. El estudio de la literatura, que Jakobson llamará después *poético*, tendrá por finalidad no las obras, sino los "procedimientos" literarios.

Esta elección fundamental sitúa el discurso de Jakobson en la perspectiva de la ciencia. Aquí es preciso dejar de lado dos malentendidos frecuentes y complementarios. El primero es el de los "técnicos": creen que la ciencia empieza con los símbolos matemáticos, las verificaciones cuantitativas y la austeridad de estilo. No comprenden que en el mejor de los casos son instrumentos de la ciencia; que el discurso científico no necesita de ellos para constituirse: consiste en la adopción de una determinada actitud ante los hechos. El segundo es el de los "estetas": claman sacrilegio cuando se habla de abstracción y así se corre el riesgo de anular la preciosa singularidad de la obra de arte. Olvidan que lo individual es inefable: entramos en la abs-

tracción no bien aceptamos el habla. No existe alternativa entre emplear o no categorías abstractas: sólo es posible hacerlo a sabiendas o no.

La evocación simultánea, por una parte, de la ciencia, en cuya perspectiva se sitúa la poética, y de la semántica, por la otra ("son los problemas semánticos en todos los niveles del lenguaje los que ahora preocupan al lingüista, y si el lingüista procura describir de qué está hecho el poema, la significación del poema sólo muestra una parte integrante de ese todo", escribe Jakobson en 1973, *QP*, pág. 486), no deja de plantear un problema que merece nuestra atención. A la inversa de otras partes de la lingüística, la semántica no posee doctrina universalmente admitida; en nuestros días sigue discutiéndose su posibilidad misma. Los críticos literarios, cuyo testimonio importa en este contexto, se situarían en este debate entre los escépticos. Según ellos, en cuanto nos ocupamos del sentido ya no hay límite infranqueable entre descripción e interpretación (y por lo tanto entre ciencia y crítica); toda nominación del sentido es subjetiva, lo cual explicaría la extraordinaria abundancia de interpretaciones diferentes de un solo texto en el transcurso de los siglos y aun de acuerdo con los individuos. ¿Las lecturas poéticas de un lingüista permiten superar esas objeciones? ¿Nos llevan a introducir la certeza científica hasta en los problemas del sentido?

Para situar mejor la posición matizada de Jakobson ante ese problema observemos desde más cerca su práctica en el análisis literario.

Una parte de su estudio del soneto de Dante *Si vedi li occhi miei* está dedicada al nivel semántico. ¿Qué clase de hechos se evocarán? Jakobson destaca cuatro términos, *pietà, giustizia, virtù, paura*, y observa: "La *angustia* y el *temor* son respuestas respectivas del poeta y de cada uno, respuestas indisociables de los sufrimientos infligidos a la *justicia-virtud*" (*QP*, pág. 308); también observa que "las referencias directas y las referencias desplazadas se suceden según una alternancia regular" o que "se establece un vínculo estrecho entre *pietà* y *virtù*" (*ibid.*). En el análisis de un soneto de Du Bellay, Jakobson afirma que "la actualidad de

i'adore reemplaza la marca potencial del verbo *pouras*" (*GP*, pág. 351), o que "los dos circunstantes designan uno de ellos *—en el más alto cielo—* la distancia máxima y el otro *—en este mundo—* la proximidad más íntima en el espacio" (*QP*, pág. 352). Al hablar del *Spleen* de Baudelaire, Jakobson observa que "el sujeto, *Angoise,* nombre abstracto personificado, por contraste con los *corbillards* de la primera proposición, pertenece a la esfera de lo espiritual. Ahora bien, la acción de ese sujeto abstracto, así como el objeto directo que ella rige, son en cambio absolutamente concretos" (*QP*, pág. 432). etc.

¿Qué es lo que une esos diversos ejemplos de análisis semántico? En un primer momento podríamos distinguir dos series: pertenecen a la primera todos los hechos de semántica *sintagmática,* todos los casos en que Jakobson identifica el valor posicional, relativo, de un segmento lingüístico con relación a otro (relación de paralelismo, de contraste, de gradación, de subordinación, etc.). Un segundo grupo está formado por hechos que ya no se establecen *in praesentia,* sino *in absentia,* en el marco de un *paradigma* del cual sólo uno de sus términos figura en el poema analizado; se notará de este modo que un nombre es abstracto y otro concreto; que una estrofa participa de la sustancia y otra del accidente; que lo actual se opone a lo virtual, y así sucesivamente. En verdad las dos series de hechos, los sintagmáticos y los paradigmáticos, encuentran su unidad en el hecho de que son siempre hechos *relacionales.* No se nombrará de otro modo la *angustia,* pero se precisará que tiene parentesco con el *temor* y se articula con la *virtud.* No se dirá qué "quiere decir" el *cielo* para Du Bellay, pero se señalará que pertenece a la clase de los objetos distantes y que por ello contrasta con los términos que pertenecen a la clase opuesta de los objetos próximos. No se hablará *del* sentido, sino sólo — y siempre— *de los* sentidos.

En el debate, pues, que reúne y opone a semánticos y críticos, la actitud de Jakobson consistirá en atribuir a cada uno un ámbito que le es propio y es el único para el cual

está calificado. Al crítico que afirma la subjetividad del sentido, Jakobson opone implícitamente el hecho de que la relación de los sentidos es identificable en y por la lengua: las palabras se hablan entre sí. Al semántico ávido de apoderarse de la totalidad del ámbito del sentido, Jakobson opone, también implícitamente, otro argumento: en un lenguaje coherente e incontestable sólo pueden *describirse* relaciones formales (inclusive las relaciones formales entre sentidos); los contenidos semánticos individuales no se prestan al metalenguaje, sino tan sólo a la paráfrasis, que es competencia del crítico. Más cerca de Saussure de lo que parecería a primera vista, Jakobson reserva a la lingüística únicamente la semántica relacional, hecha de las diferencias y las identidades de los términos en el interior de los sintagmas y los paradigmas, dejando a la interpretación (a la crítica) la tarea de nombrar el sentido de una obra, para una época, para un medio, para una sensibilidad determinada.

Pero volvamos al conjunto de los "procedimientos" en que Jakobson ve el objeto de la poética. ¿Cuáles son? Su identificación proviene de la definición que Jakobson ha dado de la poesía: un lenguaje que tiende a hacerse opaco. Serán, pues, todos los medios utilizados por los poetas los que nos llevan a percibir el lenguaje en sí mismo, y no como un simple sucedáneo de las cosas o de las ideas: las figuras, los juegos con el tiempo y el espacio, el léxico peculiar, la construcción de la frase, los epítetos, la derivación y la etimología poéticas, la eufonía, la sinonimia y la homonimia, la rima, la descomposición de la palabra...

Existe una tendencia del lenguaje poético que atrae particularmente la atención de Jakobson: la tendencia a la repetición. Pues "no se percibe la forma de una palabra a menos que no se repita en el sistema lingüístico", escribe en 1919 (*QP*, pág. 21). Y en 1960, al preguntar "¿Según qué criterio lingüístico se reconoce empíricamente la función poética?", da esta respuesta: "La función poética proyecta el

principio de equivalencia desde el eje de la selección sobre el eje de la combinación" (*ELG*, pág. 220). Esto explica la atención especial que concede, a lo largo de su trabajo, a las diferentes formas de repetición y, más específicamente, al paralelismo (que incluye tanto la semejanza como la diferencia). Jakobson se complace en citar esta frase de G. M. Hopkins: "La parte artificial de la poesía —y quizá sería justo decir toda forma de artificio— se reduce al principio de paralelismo". Y él mismo escribe: "En todos los niveles del lenguaje, la esencia del artificio poético consiste en retornos periódicos" (*ELG*, pág. 235, y *QP*, pág. 234).

La coherencia interna es el mejor medio para realizar la intransitividad: he aquí una relación familiar a los románticos alemanes. El detalle mismo de esta afirmación tan esencial para Jakobson (de que el ritmo poético es prueba de que un discurso encuentra su finalidad en sí mismo y gracias a tales procedimientos el lenguaje deja de ser arbitrario) aparece establecido en una página de A. W. Schlegel que quisiera recordar aquí:

> Cuanto más prosaico es un discurso, tanto más pierde su acentuación melodiosa y sólo se articula secamente. La tendencia de la poesía es exactamente la inversa y, por lo tanto, para anunciar que es un discurso que tiene su finalidad en sí mismo, que no sirve a ningún asunto exterior y que, por consiguiente, intenvendrá en una sucesión temporal determinada en otra parte, debe formar su propia sucesión temporal. Sólo de ese modo el oyente será extraído de la realidad y remitido a una serie temporal imaginaria, sólo así percibirá una subdivisión regular de las sucesiones, una medida en el discurso mismo; de allí ese fenómeno maravilloso: en su aparición más libre, cuando está empleada como puro juego, la lengua se libera voluntariamente de su índole arbitraria —que por lo demás reina en ella con firmeza— y se somete a una ley apa-

rentemente extraña a su contenido. Esta ley es la medida, la cadencia, el ritmo (*Die Kunstlehre*, págs. 103-104)[1].

En la práctica, Jakobson explora tres niveles textuales en la óptica del principio del paralelismo: el de los sonidos o las letras, el de la prosodia, el de las categorías gramaticales; pero esta elección está dictada por razones prácticas, más que teóricas. Desde 1960, se ha consagrado a la ilustración de este principio con ayuda de análisis concretos de poemas que elige en lenguas diferentes y en épocas muy alejadas entre sí. Este muestreo universal incluye textos de Dante y de Shakespeare, de Pushkin y de Baudelaire, de Mácha y de Norwid, de Pessöa y de Brecht... El objeto de esos análisis es doble: teórico, puesto que tienden a ejemplificar su hipótesis sobre el funcionamiento de la poesía (aunque el teorema inicial casi desaparece tras la abundancia de pruebas) e histórico, puesto que hacen posible una mejor comprensión de ciertos textos-clave de la tradición literaria europea. Nombrar el sentido de una obra individual, como hemos visto, no forma parte de las tareas de la poética, como tampoco la explicación de su efecto estético; pero la descripción exacta de los procedimientos poéticos permite *invalidar* las interpretaciones abusivas. Para convencerse de ello basta leer la conclusión de su estudio de un soneto de Shakespeare (escrito en colaboración con L. G. Jones; *QP*, págs. 356-377): una buena decena de lecturas anteriores del mismo soneto se

1. Gérard Genette ha destacado en el análisis minucioso que ha hecho de la poética de Jakobson (*Mîmologiques*, París, 1976, págs. 302-312), una ambigüedad que aquí no he tomado en cuenta. Muchos desarrollos testimonian una posición que se confunde en el espíritu de Jakobson con la que cree defender, mientras que en realidad ambas están lejos de ser idénticas: Jakobson sería partidario tanto de la motivación vertical como de la repetición horizontal; sin salir del cauce romántico, estaría más cerca de A. W. Schlegel que de Novalis. Los hechos establecidos por Genette son innegables; sin embargo, tengo la impresión de que les ha dado una importancia desmesurada.

revelan inconsistentes, una vez confrontadas con la descripción rigurosa de las estructuras verbales propias del texto.

Valéry decía: "La literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje" y Paulhan: "Que toda obra literaria es esencialmente una máquina —si preferimos, un monumento— de lenguaje es algo que salta de inmediato a los ojos". Unos veinte o treinta años antes, Jakobson había consagrado su vida a la *pasión del lenguaje* y por lo tanto, necesariamente, a la literatura. Quienes lo acusan de "formalismo" o se apresuran en asegurar que el formalismo está superado, no advierten que sus acusaciones se basan en una dicotomía previa que opone la "forma" al "fondo" o a las "ideas". La elección de Jakobson —no dejar de percibir el lenguaje, no permitir que se hunda en la transparencia y lo "natural", sean cuales fueren las excusas dadas— tiene una significación ideológica y filosófica mucho más grave que cualquier "idea" en boga. Sin embargo, el rechazo a reconocer la autonomía del lenguaje, la negativa a buscar las leyes que le son propias, es una nueva muestra de una actitud secular, constitutiva de una parte de nuestra cultura; y se necesita más de un Jakobson para combatirla.

Si Jakobson es a la vez lingüista y autor de una poética, ello no se debe al azar: examina la literatura como obra del lenguaje. Y no es sólo en el nivel de la frase donde será pertinente la observación de las formas lingüísticas para el conocimiento de la literatura, sino también en el nivel del discurso. Los tipos de discurso, llamados tradicionalmente *géneros*, se forman para Jakobson en torno de la expansión de ciertas categorías verbales. Los dos géneros literarios más extendidos, poesía lírica y poesía épica (o en otro nivel, pero de manera paralela: poesía y prosa), fueron los que atrajeron más su atención. Un romántico alemán, Jean Paul, ya había establecido una filiación semejante: entre el pasado y la épica, el presente y la lírica,

el futuro y la dramática. Por su parte, Jakobson escribe en 1934:

> Si damos al problema una simple formulación gramatical, podemos decir que la primera persona del presente es a la vez el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica, mientras que en la epopeya ese papel es desempeñado por la tercera persona de un tiempo del pasado (*QP*, pág. 130).

Y después precisa:

> La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial; la poesía lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está marcada por la función conativa y es o bien suplicante o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera (*ELG*, pág. 219; trad. esp., pág. 357).

Pero la relación entre esos dos tipos de discursos y dos figuras de retórica, la metáfora y la metonimia, es el más célebre intento de Jakobson para observar la proyección de las categorías verbales en las unidades transfrásticas. En 1923, otro formalista, Boris Eikhenbaum, ya identificaba así las dos grandes escuelas poéticas de la época, simbolistas y acmeístas, en el libro sobre Anna Akhmatova, uno de los principales representantes del acmeísmo:

> Los simbolistas destacan precisamente la metáfora ("señalándola entre todos los medios representativos del lenguaje": André Biely) como una manera de aproximar series semánticas alejadas. Akhmatova rechaza el principio de la extensión, que se basa en el poder asociativo de la palabra. Las palabras no se funden entre sí, sino que se tocan, como los fragmentos de un mosaico. (...) En lugar de las metáforas aparecen, en toda su variedad, los matices la-

terales de las palabras, fundados en perífrasis y metonimias.[1]

Jakobson generaliza esta observación en su estudio sobre Pasternak, aplicándola a los dos géneros fundamentales, y veinte años después concluye: "La metáfora para la poesía y la metonimia para la prosa constituyen la línea de menor resistencia" (*ELG*, pág. 67).

No hay frontera nítida entre los textos de Jakobson que provienen de la lingüística y los que tratan problemas de la poética: no puede haberla. Su trabajo de gramático puede interesar al especialista en literatura tanto como el que dedica a la prosodia: precisamente porque las categorías verbales se proyectan en la organización de los discursos. Otros ya han intentado seguir estas investigaciones a partir de la teoría de los tipos dobles (cita, nombre propio, antonimia, embragues) o de las funciones del lenguaje; otros, sin duda, sabrán encontrar en los textos del "lingüista" Jakobson una fuente de inspiración para el conocimiento de los discursos, ya sean poéticos o no.

Todas las categorías discursivas provienen de la lengua; pero a fin de identificarlas es preciso reconocer antes la pluralidad de sistemas que funcionan en el interior de la lengua. Jakobson nunca dejó de combatir a los reduccionistas de todo tipo, a todos los que pretenden reducir el lenguaje a sólo uno de los sistemas que se manifiestan a través de él. Así como un día fue preciso reconocer que Europa no es el centro de la tierra, ni la tierra el centro del universo, es preciso librar la misma batalla, en el mismo movimiento de diferenciación entre sí mismo y los demás, con el egocentrismo infantil y dejar de identificar el lenguaje con la parte que mejor conocemos. Habrá que reconocer los "dobles" del lenguaje.

A la recíproca, las mismas figuras, los mismos procedimientos reaparecen fuera del lenguaje: en el cinematógrafo, en la pintura. Pues el lenguaje en sí no podría ser el

1. Citado según B. Eikhenbaum, *O poèzii*, Leningrado, 1969, págs. 87-88, 133.

objeto inmediato de una ciencia, como tampoco puede serlo la obra literaria. "Muchos rasgos poéticos provienen no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también del conjunto de la teoría de los signos, en otros términos, de la semiología (o semiótica) general" (*ELG*, pág. 210). Los diferentes tipos de proceso semiótico constituirán el objeto de cada disciplina, y no las diferentes sustancias. La metáfora y la metonimia se definen por la relación (diferentemente) motivada entre dos sentidos de una palabra; pero toda imagen supone una relación motivada entre sí misma y lo que ella representa. Por lo tanto, habría que estudiar simultáneamente todas las relaciones motivadas de significación y, en otro ámbito, todas las que son inmotivadas. Así, el mismo movimiento que antes guió los estudios literarios hacia la poética, conducirá algún día la poética hacia la semiología y la simbólica.

Si me fuera necesario elegir un hecho de la biografía de Jakobson para hacer de él su símbolo, sería éste: un adolescente de dieciocho años está enardecido de entusiasmo por los versos de tres poetas contemporáneos, algo mayores que él: Khlebnikov, Maiakovski, Pasternak: se promete no olvidar nunca esa experiencia. Aunque este hecho no hubiera ocurrido, es necesario para comprender las líneas principales de la actividad de Jakobson.

Al principio hay una suerte de apuesta: ser lingüista y vivir al mismo tiempo con intensidad una poesía audaz. La solución más apacible hubiera sido practicar la lingüística, pero leer sólo enunciados "medios" o, a la inversa, apasionarse por la poesía y dejar de lado la ciencia del lenguaje. Jakobson no quiere renunciar a nada y "gana": su teoría del lenguaje es excepcional porque no admite la oposición entre norma y excepción. Si una teoría lingüística es buena debe explicar no sólo la prosa utilitaria neutra, por así decirlo, sino también las creaciones verbales más salvajes de un Khlebnikov, por ejemplo. Es este el aspecto en el cual Jakobson se muestra como una figura particularmente ejemplar en el ámbito de la lingüística.

Esta misma experiencia ha sido decisiva para su teoría poética. No sólo ha dedicado tres estudios fundamentales a esos poetas, sino que además su concepción íntegra de la poesía se basa en una generalización de su primera experiencia. ¿Habría tenido la misma oportunidad con Pushkin? No, a menos que hubiera nacido cien años antes: el lenguaje contemporáneo forma parte de la estructura del texto, la poesía se consume en caliente. Su experiencia nunca habría sido tan intensa con poetas de otra época y así no habría podido determinar de la misma manera su visión de la poesía en general. Ha sabido leer a Pushkin por intermedio de Maiakovski; lo inverso habría dado el resultado mediocre a que estamos habituados desde nuestros años de estudios universitarios. Moraleja para el joven que aspira a componer una poética: hay que vivir la poesía de su tiempo.

Eso no es todo. Unir la vida al conocimiento de los hechos, anhelo de todo sabio, es dar prueba de una extrema ambición y a la vez de una gran humildad: humildad porque el único propósito es describir y explicar lo que hacen los otros; ambición, porque esos "otros" se llaman Pasternak, Maiakovski, Khlebnikov. Es renunciar al mismo tiempo a la facilidad del discurso no referencial y al tedio de la descripción inútil. También en esto Jakobson ha salido ganador: hoy ofrece tanto a nuestra capacidad de saber como a nuestra facultad de pensar (y de soñar).

APERTURAS

En 1767, en vísperas de la crisis romántica, aparece la última gran obra de la lingüística clásica, la *Gramática general* de Beauzée. En 1835, cuando el nuevo sistema ya está bien establecido, se publica el texto quizá más importante de toda la lingüística moderna, *Sobre la diversidad en la construcción de las lenguas humanas*, de Wilhelm von Humboldt. La distancia entre clásicos y románticos puede medirse por la que existe entre los dos proyectos anunciados por esos títulos: en lugar de la generalidad se encuentra la diversidad; la afirmación de la identidad cede ante la de la diferencia.

Reconocer la diferencia irreductible de los fenómenos, renunciar a la búsqueda de una esencia única y absoluta de la que esos fenómenos serían manifestaciones más o menos perfectas es, en efecto, una invención romántica. Humboldt asume de manera consciente ese cambio, resultante de un vuelco que hemos podido observar durante la crisis romántica: la que desplaza la atención desde la imitación hacia la producción. En una perspectiva imitativa o representativa (del arte o del lenguaje), la unidad predomina: las obras están determinadas por su referente, que es el mundo y que es uno. Pero si consideramos que el momento decisivo reside en la producción, y por lo tanto en la relación entre productor y producto, que culmina en la expresión, la diversidad se impone: es resultado de la variedad de los sujetos que se expresan.

La lengua es ante todo expresión del individuo. "El primer [elemento en el lenguaje] —exclamará Humboldt— es naturalmente la personalidad del sujeto hablante, que está en contacto permanente e inmediato con la naturaleza y que no puede sino oponerle, hasta en el lenguaje, la expresión de su yo"[1] (VII, pág. 104). Pero el umbral de variancia más significativo en el ámbito del lenguaje es el de las lenguas mismas, la expresión más importante es la de un pueblo. "El espíritu de la nación se refleja en la lengua", escribe Humboldt en 1821 (IV, pág. 55; Herder decía lo mismo a fines del siglo XVIII) y no dejará de repetirlo: "Las lenguas tienen siempre una forma nacional" (VII, pág. 38). "Cada lengua permite llegar hasta el carácter nacional" (VII, pág. 172). Es inclusive el medio privilegiado de expresión del espíritu de un pueblo, de manera que éste, a su vez, resulta formado por la lengua: "Cada lengua adquiere cierto carácter gracias al carácter de la nación y a la vez obra sobre éste de manera igualmente determinante" (VII, pág. 170).

Si la lengua es ante todo expresión, las lenguas han de ser necesariamente diversas. "Sean cuales fueren el lugar donde se habla y la manera en que se habla, las innumerables particularidades que el uso del lenguaje hace necesarias deben ser integradas en una unidad que sólo puede ser individual, porque el lenguaje hunde sus raíces en todas las fibras del espíritu humano" (VII, pág. 245). Y como la expresión es esencialmente nacional, la diversidad también lo será: la diferencia entre lenguas es más importante que la diferencia entre individuos o entre dialectos. "La construcción de las lenguas en el género humano es diferente porque (y en la medida en que) es la propiedad espiritual de las naciones" (VII, pág. 43). "En toda lengua reside una visión particular del mundo" (VII, pág. 60).

A la variabilidad sincrónica de las lenguas se suma la diacrónica de los períodos (la sincronía no se opone evidentemente a la diacronía: las dos juntas se oponen a la pancronía o aun a la acronía, implicada por las gramáticas

1. Las referencias remiten a los textos citados en el capítulo 6.

generales). En el tiempo y el espacio las diferencias son irreductibles y por ello más importantes que la identidad; la historia, no en el sentido de cronología ni de ejemplificación de una esencia eterna, sino como desarrollo irreversible e irreductible, es también una invención romántica (una vez más, a partir de Vico y de Herder). La historia (estudio de las variaciones en el tiempo) no se opone a la etnología (estudio de las variaciones en el espacio); ambas provienen de ese espíritu romántico que entroniza la diferencia en lugar de la identidad.

A. W. Schlegel ilustra esa nueva función de la historia en los estudios literarios. En la concepción clásica sólo existe un ideal en la literatura; por lo general está situado en el pasado y en lugar de "historia" se encuentra una serie de intentos más o menos logrados por alcanzar ese mismo y único ideal. Lo que caracteriza a los románticos es precisamente la renuncia a ese ideal único: cada época posee su espíritu y su ideal; el arte romántico no es un arte clásico degradado, es un arte diferente. También en este aspecto el cambio está justificado por la relación de producción, es decir, de expresión. "Puesto que la poesía es la expresión más íntima de nuestro ser íntegro, en el transcurso de las diferentes épocas debe adquirir una figura nueva y particular", escribe A. W. Schlegel (*Vorlesungen*, I, pág. 47). Ya no hay un solo ideal, sino varios, y ninguna época posee ese privilegio sobre las demás (para hablar como su hermano Friedrich: las épocas son como los ciudadanos de una república). "No hay monopolio para la poesía en favor de determinadas épocas y determinados pueblos. Por lo tanto, siempre ha de ser una presunción vana el establecer en materia de gusto el despotismo mediante el cual se impondrían reglas, quizá fijadas arbitrariamente por uno solo" (I, pág. 18). El tiempo de las monarquías despóticas ha terminado, el espíritu de la revolución burguesa sopla en las artes y en las ciencias, y lleva consigo la historia, es decir, el reconocimiento de las diferencias irreductibles.

Este punto de vista nuevo permite valorar a la vez a antiguos y modernos: cada uno puede ser "ejemplar *en su estilo*"

(I, pág. 19, el subrayado es mío). La actitud clásica consistía en creer en la esencia inmutable de la poesía, identificada con su manifestación en los griegos, y en condenar, en consecuencia, la poesía moderna. "Proclamaron que la verdadera cura del espíritu humano sólo podía lograrse mediante la imitación de los escritores antiguos; sólo apreciaban las obras modernas en la medida en que ofrecían una semejanza más o menos perfecta con las obras antiguas. Rechazaron todo el resto como una degeneración bárbara" (*ibid.*). En cambio, el punto de vista romántico que ejemplifica A. W. Schlegel es: cada período posee su propio ideal y el esfuerzo de los artistas tiende a realizarlo. "La naturaleza particular de su espíritu los ha obligado a abrirse un camino particular y a marcar sus producciones con el sello de su genio" (*ibid.*). Hacen "reconocer la naturaleza particular de los modernos, muy diferente de la de los antiguos" (I, pág. 21). La noción de originalidad, y la valorización de esta noción, aparecen bajo el impulso de los postulados románticos.

Humboldt y A. W. Schlegel no serán, sin embargo, románticos extremistas. Procurarán conciliar unidad y diversidad. Schlegel escribe: "La naturaleza humana es sin duda simple en sus fundamentos; pero todos los exámenes nos muestran que no hay en el universo ninguna fuerza fundamental a tal punto simple que no pueda dividirse y obrar en direcciones opuestas" (*ibid.*); y Humboldt: "La individualización reside de manera tan maravillosa en el interior del acuerdo general que sería tan justo hablar de una sola lengua propia del género humano entero como de una lengua particular, propia de cada hombre" (VII, pág. 51). Humboldt y Schlegel procurarán también explicar esta sumisión a principios opuestos recurriendo a metáforas apropiadas; Schlegel toma la del cuerpo y el espíritu: "Es evidente que el espíritu de la poesía, que es imperecedero pero que cada vez que reaparece en el género humano se encarna en cuerpos diferentes, debe adquirir un cuerpo dotado de una figura distinta, a partir de los alimentos que le ofrece una época transformada" (II, pág. 110). Humboldt utiliza la del fin y los medios: "La forma

de todas las lenguas debe ser esencialmente idéntica y adquirir siempre un fin común. La diversidad no puede residir más que en los medios empleados y sólo en los límites que el fin autoriza" (VII, pág. 251). Aunque ambos intentan mantener el equilibrio, el contexto en el cual enuncian su mensaje hace que una mitad se destaque mucho sobre la otra. La identidad deja lugar a la diferencia.

Admitir que la idea de diversidad y de historia es una idea romántica y anticlásica, en el momento mismo en que se escribe la "historia" del paso entre clásicos y románticos, es hacer una comprobación cargada de consecuencias. Dos soluciones opuestas parecen ofrecerse a quien intenta, como lo he hecho en las páginas precedentes, reconstituir los sistemas conceptuales del pasado —pero ¿cómo formular este proyecto sin tomar desde el principio uno u otro rumbo?—; en ambos sistemas se percibe una deformación semejante. O bien se cree en la esencia eterna e inmutable de las cosas y los conceptos, y en ese caso el sistema domina la historia: los cambios en el tiempo sólo son variaciones previstas por el sistema combinatorio inicial, no modifican el cuadro único. O bien se postula que los cambios son irreversibles y las diferencias irreductibles: la historia domina el sistema y se renuncia al marco conceptual único. Se escribe un tratado o una historia. Ahora bien, si la elección es de algún modo libre en otros casos, deja de serlo cuando el objeto del estudio es precisamente el lugar donde se enfrentan la idea de tratado y la idea de historia. Ya es romántico quien escribe la historia del paso de los clásicos a los románticos; todavía es clásico quien percibe a ambos como variantes de una esencia única. Sea cual fuere la solución elegida, se adopta el punto de vista característico de uno de los períodos para juzgar —y deformar— el otro.

Ante esta alternativa paradójica podríamos soñar con definir una tercera posición, ni clásica ni romántica, a partir de la cual yo juzgaría a unos y otros.

No se trata, al final de un trabajo, de establecer su programa: es demasiado tarde. Más bien se trata de volver

sobre nosotros mismos la mirada examinadora dirigida hacia los demás y preguntarnos qué quiere decir esta investigación, no por el contenido explícito de las exposiciones que la constituyen, sino por su existencia misma y por las formas que se ha visto obligada a tomar. ¿Es clásica o romántica? ¿He escrito un libro sistemático o histórico? ¿O su índole es otra?

Me animo a creer que es posible una tercera posición, más aún, que está instaurándose y —presunción última— que se manifiesta a través de la presente investigación (no hay en ello el menor mérito personal, puesto que el sentido se establece a través del texto y no en él, un poco como en el "Monólogo" de Novalis, aunque de manera tanto más larga y pesada...), y si creo en ello es ante todo por la posibilidad misma de describir hoy la ideología romántica: describirla y no ya repetirla como si fuera la verdad. La doctrina romántica aún conserva, en determinados ámbitos y condiciones, una fuerza revolucionaria; puede hacer que quienes la practican juzguen que, lejos de ser una doctrina entre otras, constituye el advenimiento de una verdad. No hay por qué quejarse. Pero mientras se participa de una doctrina es imposible aprehenderla como un todo y, por lo tanto, como tal; a la inversa, poder hacerlo ya no es participar de ella. Era "romántico" en el momento en que empezaba a escribir estas páginas, llegado al fin, no podía seguir siéndolo: me veo de otra manera.

El presente, sin duda, no es ni la simple repetición ni la negación total del pasado. Si creyéramos en las descripciones que los románticos hacían de sí mismos y de los clásicos, podríamos imaginar una especie de imagen reflejada en un espejo, una simetría perfecta, ya que el signo "menos" sólo está regularmente reemplazado por el signo "más". Esta imagen es falsa. Los románticos no invierten las proposiciones de los clásicos, no las reemplazan por proposiciones rigurosamente contrarias. Se trata de una reorganización global, no de una simetría cuidadosa entre término y término. Las proposiciones peculiares de los clásicos no

aparecen forzosamente negadas; reciben más bien otra función (lo hemos advertido en el caso de la imitación). Lo que cambia son (sobre todo) las relaciones, las jerarquías; el elemento aislado siempre puede reaparecer en los predecesores.

Lo mismo ocurre hoy con nosotros, con relación a los románticos (y también a los clásicos). Lo que caracteriza nuestra actitud no es por fuerza algo diferente del pasado cuando lo detallamos elemento por elemento. Pero la organización de conjunto es distinta, las valorizaciones han cambiado, las esclavas, para hablar como Dubos, se han convertido en amas.

La retórica clásica (la que va de Quintiliano a Fontanier) veía una sola norma en el lenguaje; el resto era desviación, ya en el significante, ya en el significado. Desviación deseable y, sin embargo, siempre bajo la amenaza de condena. La estética romántica afirma, en su actitud extrema, que cada obra es su propia norma, que cada mensaje construye su código. Hoy creo en una pluralidad de normas y de discursos: no solamente ni infinitamente uno, sino varios. Cada sociedad, cada cultura posee un conjunto de discursos cuya tipología puede establecerse. No hay motivos para condenar uno en nombre de otro (eso equivaldría a considerar el hielo como un desvío del agua, decía Richards), lo cual no significa que cada discurso sea individual y no se parezca a ningún otro. Entre *el* discurso y *los* discursos hay los *tipos* de discurso.

La retórica y la estética clásicas (en la medida en que esta última existía) atribuían al arte y al lenguaje un papel puramente transitivo. El arte es funcional y esta funcionalidad se reduce finalmente a un solo objetivo: imitar la naturaleza. El lenguaje es igualmente transitivo y su función es también única: sirve para representar o para comunicar. Conocemos la reacción romántica: rechaza toda función y afirma la intransitividad tanto del arte (Moritz) como del lenguaje (Novalis). Hoy ya no creemos en el arte por el arte y sin embargo tampoco defendemos la idea de que el arte es simplemente utilitario. Entre la unicidad

clásica y el infinito (el cero romántico) se afirma el camino de la *pluralidad*. El lenguaje tiene funciones múltiples; también el arte: su distribución, su jerarquía no son las mismas en las diferentes culturas, en las diferentes épocas.

Para esos neoclásicos que son (de maneras muy diferentes) Lévy-Bruhl, Freud y Saussure, el símbolo es un signo evidente o insuficiente. También para San Agustín el símbolo es sólo un medio distinto para decir la misma cosa que dicen los signos. La posición romántica, aunque inversa, participa de una asimetría comparable: para Wackenroder el signo es lo que se vuelve un símbolo imperfecto. Sin embargo, tanto en San Agustín como en Goethe se esbozaba una visión tipológica: reconocer la diferencia entre ambos y describirla en términos estructurales (por ejemplo, como una oposición entre directo e indirecto). Otros —Creuzer, Solger— mostrarían a su vez la posibilidad de no valorizar uno de los términos de la oposición en detrimento del otro (si se tratase, por ejemplo, de la diferencia entre símbolo y alegoría), de no presentar el uno como la degradación del otro. Hoy estamos dispuestos a afirmar la *heterología*: los modos de la significación son múltiples e irreductibles el uno al otro; su diferencia no da ningún derecho a juicios de valor: cada uno puede ser, como decía A. W. Schlegel, ejemplar en su género.

Sólo he dado algunos ejemplos mediante los cuales he intentado definir la posición actual frente a la de los clásicos y los románticos. Más que como una vía intermedia o una mezcla conciliadora de ambas, la veo como una actitud que se opone en bloque a ambas (aunque las oposiciones adquieran formas diferentes). Ni clásica ni romántica, sino tipológica, plurifuncional, heterológica: tal me parece la perspectiva que hoy nos permite leer el pasado o, de manera más concreta, la que me ha llevado a escribir las páginas precedentes. ¿Historia o tratado? La oposición histórica entre clásicos y románticos nos ha ocupado tanto como la oposición más sistemática entre signo y símbolo. Pero no se trata de una simple aleación. Sé que no digo

mucho; para hacerlo, hubiese debido intentar una "teoría del símbolo", cosa que no me había propuesto iniciar aquí: sólo llegaremos a esa nueva teoría mediante la construcción de una *simbólica del lenguaje.*

APENDICE:

FREUD SOBRE LA ENUNCIACION

Estructura profunda de la enunciación. Efectos. La transferencia como enunciación, la enunciación como transferencia.

El trabajo de Freud sobre el simbolismo verbal no se limita a la descripción del enunciado tal como hemos podido observar en el capítulo 8. Conocer su análisis de la enunciación (demasiado distinto de los temas tratados en este libro como para hacerlo figurar en su lugar cronológico) es igualmente necesario para quien desee tener una imagen completa de la contribución freudiana en este ámbito.

ESTRUCTURA PROFUNDA DE LA ENUNCIACION

Primer punto en el cual insiste Freud: la enunciación presente de un enunciado no es comprensible cuando nos limitamos a ella. Para describir correctamente un proceso de enunciación no basta con señalar las circunstancias presentes del acto de habla; es preciso reconstituir la historia de la enunciación. Pues cada enunciación es el resultado de una serie de transformaciones de una primera enunciación; cada enunciación posee, pues, su historia transformacional. Limitarse a la enunciación presente es tomar la parte visible de un témpano de hielo por el témpano entero. Si no reconstruimos la historia transformacional corremos el peligro de graves malentendidos: dos enunciaciones que parecen idénticas al observador no lo son por fuerza. Por lo demás, como *locutores* e interlocutores, cumplimos intuitivamente el trabajo de reconstrucción. Debemos hacer el intento de racionalizar esta intuición.

Freud ha dado varios ejemplos de tal intento. Tomemos ante todo los "cuentos verdes". La estructura básica es la siguiente: A (el hombre) se dirige a B (la mujer) procurando satisfacer su deseo sexual; la intervención de C (el aguafiestas) hace imposible la satisfacción del deseo. A raíz de este hecho aparece una segunda situación: frustrado en su deseo, A dirige a B palabras agresivas; acude a C como aliado. Nueva transformación, provocada por la falta de la mujer o por la observación de un código social: A se dirige no ya a B, sino a C para contarle el cuento verde; B puede estar ausente, pero de antiguo alocutario se ha convertido (implícitamente) en objeto del enunciado; C goza del placer que le procura la broma de A. O como dice Freud: "El impulso libidinoso del primero desarrolla, al encontrar detenida su satisfacción por la resistencia de la mujer, una tendencia hostil hacia esta segunda persona y llama en su auxilio, como aliado contra ella, a una tercera, que en la situación primitiva hubiese constituido un estorbo" (*El chiste,* pág. 113; trad. esp., págs. 1083-1084). Si nos contentamos con observar el proceso de enunciación de un cuento verde, identificaremos a A como *locutor*, a C como alocutario. Al hacerlo omitiremos el elemento más importante del proceso, el alocutario inicial B [1]. Un chiste no es, pues, un hecho aislado, sino el resultado de un ciclo transformacional. Freud dice que en su caso la enunciación procura "com-

1. Esta transformación aparentemente simple se descompone, para un análisis formal, en tres transformaciones elementales: *a*) el paso del optativo al indicativo: el deseo de placer es reemplazado por un placer real; *b*) una permutación intraproposicional: B y C eran sujetos, se convierten en objetos (de placer, de agresión), y a la inversa en cuanto a A; *c*) una permutación interproposicional: B estaba relacionado con el predicado del placer, ahora lo está al de la agresión; a la inversa en cuanto a C. Para abreviarlo en un esquema:

(B da a A) opt A + C agrede a A ⟶
A agrede a B + A da a C

Los paréntesis significan que una proposición es modal (aquí en optativo); + indica la sucesión en el tiempo; ⟶, se transforma en.

pletar el ciclo de ese proceso desconocido" (*ibid.*, págs. 164-165).

Segundo ejemplo: el chiste inocente. Mientras que en el caso del chiste verde debíamos buscar un alocutario anterior, más allá del alocutario presente, en el chiste inocente es al propio alocutario presente a quien corresponde representar sucesivamente dos papeles. Para percibir lo inocente como tal, nosotros, el alocutario, debemos ponernos primero en el punto de vista del *locutor* y volver en seguida al nuestro. "En efecto, tenemos en cuenta el estado psíquico de la persona productora, nos ponemos en su lugar y procuramos comprender su estado psíquico por comparación con el nuestro" (*ibid.*, pág. 216). "Ahora consideramos este hablar desde dos puntos de vista: la primera vez, el del niño; la segunda, desde nuestro propio punto de vista" (*ibid.*, página 217). Si no existe diferencia entre ambos el efecto cómico del discurso inocente no puede producirse. "Mientras que el efecto del chiste está subordinado a esta condición de que los dos sujetos posean casi las mismas inhibiciones o las mismas resistencias internas, vemos que la condición del inocente reside en el hecho de que uno de los sujetos posee inhibiciones que el otro no tiene" (*ibid.*, pág. 215). Hablar de "condiciones" implica que los *papeles* representados por el *locutor* y el alocutario estén inscritos en el enunciado y que no se los confunda con el *locutor* y el alocutario presentes, que pueden representar bien o mal su papel. (El propio Freud habla de la necesidad de "representar el papel de tercero", *ibid.*, pág. 166). La identidad de los interlocutores ante sí mismos resulta, pues, doblemente cuestionada: *a*) a través de los interlocutores presentes aparecen interlocutores ausentes (el ciclo transformacional); *b*) a través de los interlocutores presentes aparecen los papeles representados por interlocutores inscritos en el enunciado.

Tercer ejemplo: no siempre basta con adivinar las transformaciones que preceden a una enunciación presente. También es preciso percibir si una nueva transformación no debe seguirla inmediatamente. En ese caso la enunciación presente sólo podrá comprenderse a partir de la enunciación

siguiente. Es el caso del chiste en general: el que lo dice procura al oyente un placer sabiendo que, en un segundo tiempo, también él podrá aprovechar de ese placer: "Si mediante la comunicación de mi chiste llego a provocar la risa en otro, en realidad me sirvo de ese tercero para suscitar mi propia risa" (*ibid.*, pág. 179). Por intermedio del interlocutor, el *locutor* puede gozar de un placer que antes le estaba prohibido; no tener en cuenta esta "consecuencia" del acto verbal sería situarse en la imposibilidad de comprenderlo y describirlo correctamente [1]:

¿Qué sabemos del prototipo de toda enunciación, de la enunciación original? Sin dar una respuesta directa, Freud sugiere el camino que debemos seguir en su comentario sobre la diferencia entre lo cómico y el chiste: "En lo cómico toman parte, en general, dos personajes: además de nuestro propio *yo,* aquel otro en el que hallamos la comicidad. Asimismo, cuando encontramos cómico un objeto, es merced a una especie de personificación, nada rara en nuestra vida ideológica. Esas dos personas, el *yo* y la persona-objeto, son suficientes para el proceso cómico. Puede agregarse a ellas una tercera, pero no obligada ni necesariamente. Cuando el chiste no es aún sino un juego con las propias palabras o ideas, prescinde todavía de una persona-objeto, pero ya en el grado preliminar de la chanza, cuando ha conseguido proteger el juego y el desatino de la censura de la razón, requiere una segunda a la que poder comunicar su resultado. Mas esta segunda persona del chiste no corresponde a la persona-objeto de la comicidad, sino a aquella tercera persona a la que

1. También Lacan insiste sobre la necesidad de franquear el plano del enunciado en la descripción de una situación verbal. Así, el silencio mismo del interlocutor no equivale en modo alguno a su ausencia; la respuesta debe descubrirse y registrarse, aunque no se la oiga. "No hay hablar sin respuesta, aunque sólo encuentre el silencio, siempre que el hablar tenga un oyente" (pág. 247); o bien: "La sola presencia del psicoanalista aporta, antes de toda intervención, la dimensión del diálogo" (pág. 216).

se comunica el hallazgo cómico" (*ibid.*, págs. 164-165; trad. esp., pág. 1111).

El chiste y lo cómico se oponen, pues, en dos planos: *a*) el primero supone tres personas (tres papeles); el segundo, sólo dos (véase también pág. 113 [trad. esp., pág. 1083]: "El chiste tendencioso requiere, en general, tres personas; además de aquella que lo dice, una segunda que se toma por objto de la agresión hostil y sexual y una tercera en la que se cumple la intención creadora de placer del chiste"); *b*) el primero supone el habla, el segundo puede prescindir de ella (lo cómico de los objetos).

Basándonos en esta convergencia, podemos tratar de formular una hipótesis general sobre la estructura de toda situación *verbal:* esta situación es fundamentalmente *triangular.* El ejercicio del lenguaje necesita de la existencia de tres personas, y no sólo de dos. Mientras no haya más que el *yo* y el *tú,* el discurso no es indispensable. Es la aparición del tercero la que hace necesario el discurso, y ese tercero se convierte por ello mismo en una suerte de emblema del discurso. Entonces se produce una transformación compleja: el *tú* se vuelve *él,* la tercera persona se vuelve *tú.*

¿Cómo caracterizar esas tres personas? Ante todo hay *el que* habla (del cual Lacan dirá que "recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida", p. 41). También hay aquel *de quien* se habla: pues aunque el discurso sea sobre objetos inanimados, éstos representan una persona. Ya sabemos que en el chiste verde la mujer es el objeto implícito del discurso. Pero también sabemos que para llegar a serlo, la mujer ha debido ser antes un alocutario, el alocutario de otra enunciación que, a su vez, tenía por objeto un alocutario anterior y así sucesivamente hasta el infinito: el discurso remite siempre a un discurso precedente, a un alocutario original e imposible. La enunciación "original" es un mito, toda enunciación presupone una enunciación anterior.

Hay, por fin, aquel *a quien* se habla, en el presente, aquel a quien se procura placer al hablar y que es al mismo tiempo, para Freud, un representante de la ley: "En la chanza parece someterse a la segunda persona la decisión de que

la elaboración del chiste haya cumplido o no su cometido, como si el *yo* no confiase en la seguridad de su propio juicio" (pág. 166; trad. esp., pág. 1110). Es el que juzga la palabra, que la acepta o la rechaza, que mantiene las normas.

El santo y seña de todo análisis de la enunciación debería ser: "¡Buscad al tercero!"

EFECTOS

En una de sus cartas, madame de Rosemonde escribe a madame de Tourvel: "Cuando ese desdichado amor adquiera demasiado dominio sobre vos, os obligará a hablar y entonces valdrá más que habléis conmigo y no con él" (*Las amistades peligrosas*, l. 103). Un enunciado, pues, no tendrá el mismo efecto según quien sea el destinatario (el alocutario). Esta afirmación de Laclos reaparece en Freud. Así, la índole espiritual de un enunciado depende enteramente del estado de ánimo del alocutario: "Ante un auditorio compuesto de amigos de un adversario mío, las invectivas más chistosas que pudieran ocurrírseme contra él no serían acogidas como chistes, sino como invectivas y producirían indignación, en lugar de placer" (pág. 166; trad. esp., págs. 1110-1111). Asimismo, el médico que escucha el hablar del analizado puede transformar su índole si permite que sus resistencias hagan una elección en lo que oye.

La situación del *locutor*, como la del alocutario, puede modificar el valor del enunciado. Una vez más, Laclos podría darnos ejemplos. Valmont escribe a madame de Tourvel "en el lecho y casi entre los brazos de una ramera" una carta "interrumpida por una infidelidad total". El conocimiento de este fenómeno da una significación muy distinta a frases como: "Nunca sentí tanto placer al escribiros", "y ya preveo que no terminaré esta carta sin verme obligado a interrumpirla" (l. 47-48). El ejemplo que da Freud es el del hablar ingenuo, que deja de ser cómico si el emisor no es sincero o inocente. "Habría podido contarse como un verdadero chiste, pero entonces sólo habría provocado en nosotros una sonrisa a medias forzada. Como ejemplo de ingenuidad, esas

palabras nos parecen, en cambio, un chiste excelente y nos hacen reír a carcajadas" (*ibid.*, págs. 212-213). "Los rasgos de lo ingenuo están exclusivamente determinados por la concepción del receptor" (*ibid.*, pág. 215: el juego es aquí doble).

Se imponen dos observaciones. En primer término, a la inversa que en el caso de los ejemplos analizados en la sección anterior, ahora ya no nos encontramos frente a *papeles*, sino frente a *actores*, las personas reales que enuncian o perciben el discurso. Ya no es cuestión de un papel inscrito en el enunciado, sino del comportamiento, en el sentido amplio, real y presente de los *locutores*. En segundo término, el cambio resultante no afecta, estrictamente hablando, el sentido del enunciado, sino el efecto que dicho enunciado produce en el alocutario. En los dos ejemplos citados, lo que aparece modificado es un comportamiento posterior: el alocutario ríe o no ríe. El *efecto*, pues, deberá distinguirse cuidadosamente del *sentido*.

De manera más general, se observan múltiples analogías entre *locutor* y *alocutario*. Acerca del chiste, Freud observa: "Es preciso que el tercero, por fuerza de la costumbre, sea capaz de restablecer en sí mismo las inhibiciones frente a las cuales el chiste ha triunfado en el primero" (*ibid*, pág. 173; pero hemos visto que este caso no es el único posible: el discurso inocente implica, al contrario, una diferencia entre los dos interlocutores). En la situación de la cura, el analista deberá realizar un trabajo semejante al del analizado. "Así como el paciente debe contar todo lo que le pasa por la mente, eliminada toda objeción lógica y afectiva que lo impulsaría a elegir, el médico debe estar en condiciones de interpretar todo lo que oye para descubrir en ello todo lo que el inconsciente disimula, sin reemplazar la elección —a la cual ha renunciado el paciente— por su propia censura" (*La técnica psicoanalítica,* pág. 66). La emisión de un enunciado, así como su recepción, comporta (consiste en) elección.

LA TRANSFERENCIA COMO ENUNCIACION, LA ENUNCIACION COMO TRANSFERENCIA

Existe una situación discursiva que ha atraído más que cualquier otra la atención de los psicoanalistas: la de la cura analítica misma. En el interior de esa situación, un fenómeno ha parecido particularmente importante. Freud lo llama *transferencia* (aunque esa palabra se refiera a veces a situaciones exteriores a la cura). La transferencia designa, en general, la introducción del analista en el discurso del analizado. Esta situación será particularmente interesante para nosotros: es una introducción de la enunciación en el enunciado, una escisión del *tú* (alocutario [1]) en *él* (objeto del enunciado) y *tú* (alocutario [2]).

Examinemos los elementos constitutivos de esta situación verbal. Freud la define así en *Cinco psicoanálisis:* "Las transferencias (. . .) son reimpresiones, copias de las mociones y de los fantasmas que deben suscitarse y volverse conscientes a medida que progresa el análisis; lo característico de su especie es el reemplazo de la persona del médico por una persona anteriormente conocida" (citado en la trad. de Laplanche y Pontalis, *Vocabulario del psicoanálisis* [en adelante L & P], pág. 494). Por lo tanto, deben tenerse en cuenta tres elementos: A. Las "mociones y fantasmas" que no son "suscitados ni conscientes". B. La persona del médico, es decir, el alocutario y, por consiguiente, un elemento de la enunciación. C. El enunciado del enfermo, en el cual se introduce ese elemento de la enunciación. La transferencia consiste en que B repite (y representa) a A en C.

Retomemos cada uno de estos elementos según las características que Freud les asigna. El elemento A se refiere a los "deseos inconscientes" y los "prototipos infantiles" (L & P, pág. 492). "Es la relación del sujeto con las figuras paternas lo que se revive en la transferencia" (*ibid.*, pág. 494). "En la transferencia se actualiza lo esencial del conflicto infantil" (*ibid.*, pág. 496); cf. Freud, *Ensayos de psicoanálisis,* pág. 19: la reproducción en la transferencia "siempre tiene por contenido un fragmento de la vida sexual

infantil y, por ende, del complejo de Edipo y sus ramificaciones").

El elemento B (a veces *transferencia* sólo designa este elemento) se refiere a la persona del médico; si otros elementos de la situación presente se introducen en el enunciado, aún no son más que metonimias para el alocutario: "Todo lo que concierne a la situación presente corresponde a una transferencia en la persona del médico" (*Técnica*, pág. 98). Esta introducción de un elemento de la enunciación en el enunciado es un fenómeno de dos caras, por no decir contradictorio: es a la vez la repetición de algo antiguo y la integración del momento presente. "Freud comprueba que el mecanismo de la transferencia en la persona del médico se desencadena en el momento mismo en que contenidos reprimidos particularmente importantes amenazarían con descubrirse. En este sentido, la transferencia... *señala* la proximidad del conflicto inconsciente" (L & P, pág. 495; el subrayado es mío). Al hablar de "repetición" debemos precisar (como lo hacen L & P) que "las manifestaciones transferenciales no son repeticiones al pie de la letra, sino equivalentes simbólicos de lo que es transferido" (pág. 497). No podemos dejar de observar, asimismo, que el presente señala el pasado, lo único que representa lo eterno. Llamemos *interpersonal* este tipo de discurso a causa de la presencia activa de ambos interlocutores. El propio Freud tiende aquí a hablar de un discurso-acción: establece la igualdad entre "repetición" y "acto".

Frente a ese discurso interpersonal se sitúa nuestro tercer elemento C, es decir, el enunciado "ordinario", que no contendría elementos de la enunciación (en realidad, en todo discurso penetran elementos de la enunciación; por lo tanto sólo puede tratarse de una diferencia de grado: pero ésta no es desdeñable). Mientras que antes Freud empleaba el término repetición, ahora habla de rememoración, de recuerdo; se trata, pues, de un discurso *impersonal*. Por un lado el habla-relato; por el otro, el habla-acción. ("Ese fragmento de vida afectiva que el enfermo ya no puede *recordar* en su rememoración, lo *revive* también en sus rela-

ciones con el médico", *Cinco lecciones sobre el psicoanálisis*, pág. 61, el subrayado es mío). Freud insiste con frecuencia en esta oposición, relacionándola con la del decir y el actuar. Así, a propósito del elemento B: "Aquí el paciente *no tiene ningún recuerdo* de lo que ha olvidado y reprimido y sólo *lo traduce en actos*. Lo olvidado no reaparece en forma de recuerdo, sino en forma de acción" (*Técnica*, pág. 108). "Cuanto mayor sea la resistencia, más reemplazará el acto (la repetición) al recuerdo" (*ibid.*, pág. 109). El paciente, "por así decirlo, actúa frente a nosotros en lugar de informarnos" (*Esquema del psicoanálisis*, pág. 44). El habla informativa se opone sin cesar al habla activa.

El discurso interpersonal y el discurso impersonal forman, pues, una oposición que podría ser base de una tipología de los enunciados (evidentemente podemos relacionarla con la oposición entre discurso e historia de Benveniste). A partir de los ejemplos que enumera Freud, intentemos captar las propiedades de cada uno de los términos. "El analizado no dice que recuerde haber sido insolente y rebelde ante la autoridad paterna, pero se comporta de ese modo ante el analista. No recuerda haberse sentido, durante sus investigaciones infantiles de orden sexual, desesperado y desconcertado, privado de apoyo, pero aporta gran cantidad de ideas y sueños confusos, se queja de no tener éxito en nada y acusa al destino de no realizar nunca sus proyectos. Ya no recuerda haber experimentado un intenso sentimiento de vergüenza ante ciertas actividades sexuales y haber temido que lo descubrieran, pero demuestra que se avergüenza del tratamiento al que se ha sometido y procura mantenerlo en absoluto secreto" (*Técnica*, págs. 108-109).

Aquí aparecen caracterizados dos tipos de comportamiento verbal: uno de ellos sería el relato (no ocurrido) de las experiencias infantiles; el otro, realizado efectivamente, se compone de las frases dirigidas al analista. Observemos que:

a) en ambos casos, se trata de un comportamiento verbal, de enunciados;

b) el primer tipo de discurso está centrado en el pasado; el segundo, en el presente;

c) como consecuencia, el primer tipo de discurso no contiene referencias a la situación de enunciación. El *yo* que puede aparecer en ella no es el *yo* que habla (aunque se trate de la "misma" persona, es decir, del mismo nombre propio); es un *yo* de valor indicial debilitado. En cambio, el segundo tipo de discurso se refiere a los protagonistas de la enunciación, al que escucha y al que habla;

d) el primer tipo de discurso corresponde siempre a la misma acción: recordar, contar; mientras que el segundo puede tener funciones diferentes: la insolencia, la insumisión, la confusión, la depresión, la amargura, la vergüenza, el miedo. Esta lista parece susceptible de prolongarse infinitamente: el propio Freud relaciona ambos rasgos con la ausencia o presencia de acción.

Veamos otro ejemplo de discurso interpersonal: "La confesión de un deseo prohibido es particularmente incómoda cuando debe hacerse a la persona que es objeto del deseo" (*ibid.*, pág. 56).

Podríamos resumir así todas las diferencias: el discurso impersonal procura separar nítidamente el enunciado de la enunciación; el discurso interpersonal tiende a confundirlos.

Esta diferencia parece capital y en esto no seguiremos a L & P, quienes tienen algunas reservas en este aspecto: "No comprendemos por qué el analista estaría menos implicado cuando el sujeto *él* cuenta un acontecimiento de su pasado, *le* informa de un sueño, que cuando se remite al analista en una conducta. Como el 'actuar', el hablar del paciente es un modo de relación que, por ejemplo, puede tener por objeto agradar al analista, mantenerlo a distancia, etc.; como el hablar, el actuar es una manera de vehicular una comunicación" (pág. 498). Hemos visto, en efecto, que ambos son discursos (evitaremos la fórmula "vehículo de comunicación") y ambos son acciones; pero la oposición estructural (interna) de Freud no puede negarse en nombre de un criterio funcional (externo, finalista: "tener por objeto").

La tarea del analista es hacer conocer el fenómeno de transferencia como tal ("adivinarlo cada vez" y "traducir

su sentido al enfermo", *Cinco psicoanálisis,* pág. 88); obligar al analizado a tomar conciencia de su carácter *secundario.* Tarea de extrema dificultad, pues aquí debe enfrentarse la poderosa ilusión de lo *auténtico* y lo *original.* Como observa Freud, para esa tarea "la vida real no tiene análogo" (*Técnica,* pág. 124).

El trayecto de la cura psicoanalítica se reduce así al esquema siguiente: discurso impersonal^1 → discurso interpersonal → discurso impersonal^2; en esto sólo reproduce el esquema básico de todo relato (a menos que proporcione su prototipo), que es: equilibrio^1 → desequilibrio → equilibrio^2. La aparición de la transferencia (del discurso interpersonal) corresponde a la ruptura del equilibrio; la aparición en el enunciado de lo que provoca la transferencia, al establecimiento de un nuevo equilibrio. La cura psicoanalítica sería, pues, una suerte de introducción, después una evacuación de lo que Benveniste llama "la subjetividad en el lenguaje" (el discurso que tiende a confundir enunciado y enunciación), de lo que en el lenguaje es individual y particular. Cf. Lacan: "Sólo hay progreso para el sujeto mediante la integración en la cual logra su posición en lo universal" (pág. 226). El discurso impersonal es la norma y la salud psíquica. Por fortuna, permanece siempre como un acto de enunciación por enunciar (el del enunciado impersonal, precisamente) y el "progreso" nunca será total. El hablar nunca podrá eliminar del todo el actuar, en la medida misma en que decir es actuar.

Volvamos a la transferencia. Lo que para Freud constituía su originalidad, es decir, el hecho de que la situación presente está calcada de una situación pasada ("No es más que un conjunto de réplicas y de clichés de determinadas situaciones pasadas y también de reacciones infantiles", *Técnica,* pág. 126; "Sus sentimientos [del enfermo], en vez de ser producidos por la situación actual y de aplicarse a la persona del médico, sólo reproducen una situación en la cual él ya se había encontrado antes", *Introducción al psicoanálisis,* pág. 42), corre el grave riesgo de reaparecer en toda situación verbal y de no poder, por lo tanto, servir más

de signo distintivo. Freud percibió el peligro al referirse al "amor de transferencia": "Es lo propio de todo amor: no existe ninguno que no tenga su prototipo en la infancia" (*Técnica*, págs. 126-127). Así, a la inversa de lo que afirmó otras veces (la transferencia "se aparta... de lo que sería normal, racional", *ibid.*, pág. 52), Freud acaba por ver en la transferencia el tipo mismo de la situación verbal: "La 'transferencia' se establece espontáneamente en todas las relaciones humanas, así como en la relación entre enfermo y médico" (*Cinco lecciones*, pág. 62); o: "La transferencia... domina todas las relaciones de una determinada persona con su entorno humano" (*Mi vida y el psicoanálisis*, pág. 53). La situación de transferencia es quizá una "nueva edición" ("simple reimpresión" o "edición revisada y corregida"); pero nunca dispondremos de la edición original.

TEXTOS CITADOS

Las citas de las obras de Freud remiten a las siguientes traducciones francesas:

—*Abrégé de psychanalyse*, París, PUF, 1950.

—*Cinq Leçons sur la psychanalyse*, París, Payot, 1966.

—*Cinq Psychanalyses*, París, PUF, 1966.

—*Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1951.

—*Introduction à la psychanalyse*, París, Payot, 1965.

—*Ma vie et la psychanalyse*, París, Gallimard, 1968.

—*Le Mot d'esprit et ses Rapports avec l'inconscient*, París, Gallimard, 1953.

—*La Technique psychanalitique*, París, PUF, 1967.

Otros textos:

—J. Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966.

—J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1968.

INDICE

Teorías del símbolo

Tzvetan Todorov

Dentro de la íntima relación de los estudios literarios con el continente simbólico del lenguaje, este libro, *Teorías del símbolo,* se prefigura como un punto de referencia esencial por ser, de alguna manera, una síntesis crítica de las reflexiones que sobre lo simbólico se han esbozado en nuestra cultura.

Todorov no ha pretendido hilvanar el proceso histórico del símbolo. Su trabajo, un análisis de la relación de diferencia del símbolo con respecto al signo, demuestra la consecución de lo simbólico en la tradición de Occidente, especialmente en la poesía.

Estudioso altamente reconocido de la literatura y los fenómenos lingüísticos que su discurso contiene, las obras de Tzvetan Todorov (Bulgaria 1939) *Literatura y significación, Investigaciones retóricas II, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Introducción a la literatura fantástica, Análisis estructural del relato,* entre otros títulos y junto a su activa participación en la revista *Poétique,* han significado un aporte fundamental a la crítica e investigación literaria.

Monte Avila Editores

P.V.P. Bs. 50.—